

Le roman camerounais et ses discours

Eloise A. Brière

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

ALBERT KOUSSA

Le roman camerounais et ses discours

Éditions Nouvelles du Sud

Eloise Brière

Le roman camerounais et ses discours

Coédité par :



Panafrika

Silex / Nouvelles du Sud

Panafrika / Silex / Nouvelles du Sud

BP 16658 Dakar FANN

46 , rue Barbès, Bât 14

94200 Ivry / Seine, France

et



Nouvelles Éditions Numériques Africaines (NENA)

Sacré Cœur 1, Rond point coll. Sacré-Cœur, Lot N-822, Dakar, Sénégal

BP 25231 Dakar Fann, Dakar, Sénégal

SARL au capital de 1 320 000 FCFA.

RC : SN DKR 2008 B878.

www.nena-sen.com / <http://librairienumeriqueafricaine.com> /

infos@nena-sen.com

Avec le soutien du CNL



Collection : Littérature d'Afrique

Date de publication d'origine : 1993

Date de publication version numérique : 2019

ISBN d'origine : 2-87931-033-4

ISBN version numérique : 978-2-37918-142-9

© 2019 Nouvelles Editions Numériques Africaines (NENA).

Licence d'utilisation

L'éditeur accorde à l'acquéreur de ce livre numérique une licence d'utilisation sur ses propres ordinateurs et équipements mobiles jusqu'à un maximum de trois (3) appareils.

Toute cession à un tiers d'une copie de ce fichier, à titre onéreux ou gratuit, toute reproduction intégrale de ce texte, ou toute copie partielle sauf pour usage personnel, par quelque procédé que ce soit, sont interdites, et constituent une contrefaçon, passible des sanctions prévues par les lois de la propriété intellectuelle.

L'utilisation d'une copie non autorisée altère la qualité de lecture de l'oeuvre.

Sommaire

Préliminaires

Introduction

Chapitre premier - La symbolique de l'arbre : le cosmos violé

Chapitre II - La symbolique de l'eau : la grande traversée

Chapitre III - Orphelins et initiation : s'approprier un discours

Chapitre IV - Le discours biblique

Chapitre V - Mémoire, confession et écriture

Chapitre VI - Retour de la voix féminine

Bibliographie

Préliminaires

Auteur

Résumé

Dédicace

Introduction

Le roman contemporain : approche analytique

Glottophagie, imaginophagie et théophagie

Une Société de discours traditionnelle

Remodelage ethnique et nouvelle société de discours

Chapitre premier - La symbolique de l'arbre : le cosmos violé

Écologie et langue

L'arbre et l'Occident

La Guerre des totems

Arbres médiateurs

Médiateurs de l'identité

Arbres et légitimité du Pouvoir

L'arbre justicier

Chapitre II - La symbolique de l'eau : la grande traversée

Eaux initiatiques, eaux meurtrières

Prêtres dans le bain...

Se libérer du baptême chrétien

Fleuves médiateurs

Chapitre III - Orphelins et initiation : s'appropriier un discours

Dialectique entre l'oral et l'écrit

Orphelins et écriture

L'orphelin et la tradition orale

Toundi et la gourmandise...

Orpheline et vierge

Fin de parcours

Une double initiation : Denis et le R. P. S.

Rencontres initiatiques

Chapitre IV - Le discours biblique

Toundi et Madame : des Psaumes au Cantique des Cantiques

Les deux cahiers de Toundi et les deux testaments bibliques

Écritures féminines et discours biblique

La Misovire et Bathsheba : s'appropriier un discours ?

Chapitre V - Mémoire, confession et écriture

Medza-narrateur : mémoire ou légende ?

Mémoire et temps : à quel Medza se fier ?

Se confesser : perspectives narratives

Insomnies et confession

Confesser n'importe quoi, pourvu que ça marche

Écrire : grenier à souvenirs à la manière des Blancs

Changer de cap : entrer dans le « double-hind » linguistique

Chapitre VI - Retour de la voix féminine

La création lyrique au féminin

Aux sources de la créativité : le croissant irréductible féminin

De la langue vernaculaire à l'écrit europhone

La première autobiographie

Narration à la première personne du féminin

La première vague : « je » est un « nous »

Deuxième vague : narrer le non-dit

La voix du double : dévoiler le discours entravé

Écrire son corps

Le viol : le corps aux abois

À la recherche de la solidarité féminine

Célébrer le corps

Solidarité féminine moderne, nouveau mevungu ?

Bibliographie

Sources primaires

A - Œuvres

B - Interviews

C - Autres Documents

Ouvrages consultés

Articles consultés

Préliminaires

Auteur

Eloïse A. Brière est née aux États-Unis. Après des études de littérature africaine aux universités de Dakar et de Toronto, elle a séjourné au Cameroun. Elle enseigne au département d'études françaises à l'université de l'État de New York à Albany.

Résumé

Le Roman Camerounais et ses discours esquisse une approche de deux moments décisifs de la production romanesque camerounaise, celle des précurseurs (Béti, Oyono, Philombe) et celle des femmes (Werewere Liking, Calixthe Beyala).

Discours masculin et discours féminin abordés à travers la symbolique liée à la tradition et à la culture du Sud-Cameroun.

Rapports entre tradition orale et écriture témoignent de la rencontre entre l'Afrique et l'Occident à travers le discours biblique, présent au Sud-Cameroun dès le XIXe siècle.

Lieu d'échange mais aussi d'interférence des discours.

Approche originale de la narration et de son mode confessionnel dans le roman masculin.

Examen de l'émergence de la parole féminine : remise en question des fantasmes et du pouvoir masculins.

Dédicace

*Aux aînées et aînés qui nous ont ouvert la voie, aux compagnons de route
qui l'ont aplanié, et aux écrivains et écrivaines qui nous propulsent vers les
multiples chemins de l'avenir.*

Introduction

« Il y a quelque chose chez les Bantou qui est cassé — un ressort qui est cassé... »

Mongo Beti (1979)

« Un peuple ne tombe jamais en faillite totale. »

Werewere Liking (1983)

« Les Blancs sont venus désorganiser le village », affirme un chant de mvet, forme poétique traditionnelle propre au peuple Fang-Beti-Bulu du Sud-Cameroun. Des missionnaires anglais au XIXe siècle aux coopérants d'aujourd'hui, en passant par les administrateurs allemands et français, beaucoup de monde est venu « désorganiser » les villages camerounais. Toutefois, désorganisation ne signifie pas destruction. Une nouvelle organisation sociale a surgi au contact du colonisateur, transformant d'une manière indélébile le discours culturel camerounais. Saisir, à travers deux moments critiques de l'histoire littéraire camerounaise, les dimensions littéraires de cette transformation, tel est le sujet de ce livre. Au cours de son histoire, le roman camerounais fait entendre deux discours inédits : durant les années 1950 lorsque surgit un anticolonialisme littéraire féroce et après l'indépendance, quand les femmes se mettent à écrire. Dans les deux cas, écrire signifie accession à la parole europhone et contestation du pouvoir. Quels aspects de cette parole sont tributaires de l'apport Fang-Beti-Bulu, du discours pré-chrétien ? Comment la parole féminine complète-t-elle le discours masculin, longtemps resté Tunique voix de la littérature camerounaise ? L'examen de ces questions permettra de comprendre le processus de remodelage socio-culturel actuellement en cours au Sud-Cameroun.

Un type original de discours romanesque africain, à la fois réaliste et satirique, naquit au Cameroun dans les années 1950. Ses romanciers remettaient en cause aussi bien les traditions de leur propre culture que les institutions du colonisateur. (Degrange, 1980 : 160.) Ces romans précurseurs forment les bases d'une tradition littéraire francophone en Afrique. (Ngate, 1988 : 163.) Le discours des premiers écrivains camerounais, Mongo Beti et Ferdinand Oyono, annonce l'autonomie du roman par rapport à la vision romantique du passé africain qui fit la notoriété des écrivains de la négritude tout en confortant l'image de l'Afrique telle que la concevait la métropole¹. C'est aussi un discours dont l'efficacité est gênante parce qu'il montre — comme le fera plus tard Cheikh Hamidou Kane — les effets

profondément délétères du colonialisme. Effets qui atteignent, comme nous le verrons, le psychisme profond du colonisé et de la colonisée, lui volant — au moins en partie — ses structures d'insertion et d'équilibre social, sa langue, son imaginaire et son Dieu.

Aujourd'hui, comme dans les années 1950, le roman camerounais fait entendre à nouveau une voix inédite : celle de la femme. Non que le roman ait manqué de personnages féminins chez Mongo Beti et Ferdinand Oyono. Au contraire, l'abondance de tels personnages chez ces auteurs et chez leurs successeurs marque clairement le théâtre où se déroule la lutte pour la transformation sociale ². Lorsque survient le colon français — figure de l'Europe en appétit pour l'Afrique — la femme camerounaise, objet de convoitise, devient le lieu où s'affrontent désir européen et désir africain. L'Europe sort victorieuse de ce duel, l'Afrique assistant — impuissante — à la possession/transformation de ses femmes, comme du continent lui-même. Le passage suivant de Ferdinand Oyono illustre comment le duel Europe/Afrique transforme la Camerounaise :

Elles étaient là, en état d'offre permanente et muette... jusqu'au petit matin attendant que le dernier Européen, dernier client possible bien repu, quittât l'hôtel...

C'était une perpétuelle injure pour les enfants du pays, furieux de ce quelles, des femmes perdues, leur fussent devenues sexuellement rebelles³... (Chemin d'Europe, 1960 : 108.)

Le contact avec l'Europe sonne le glas de la polygamie et du contrôle absolu de l'homme sur la femme. Depuis la fin des années 1970, ces transformations se répercutent sur le discours littéraire camerounais. Mettant fin à la représentation littéraire de la femme- objet, les romans de Camerounaises telles que Werewere Liking et Calixthe Beyala nous permettent de voir les séquelles du duel colonial comme les femmes les vivent au Cameroun indépendant. Leurs voix mettent fin à un quart de siècle de mutisme littéraire chez la Camerounaise. Par sa nature infernale, le monde né des séquelles de l'aventure coloniale rend la satire et le réalisme, armes fidèles des écrivains de la première génération, impropres à combler les lacunes du discours romanesque camerounais, jusqu'ici masculin. À l'aide d'autres armes, le discours féminin transcende le mutisme des personnages féminins du roman masculin camerounais, ainsi que la vision romantique de la femme, chère aux écrivains de la négritude. Dans un dialogue avec la tradition d'expression masculine, le discours féminin défait les catégories créées par ce discours sur la femme, révélant un visage féminin inédit au Cameroun et tout aussi déconcertant que les

attaques anticoloniales du roman réaliste et masculin des années 1950. À travers ses innovations narratives, le discours féminin libère des virtualités d'autonomie insoupçonnées, propres à susciter la méfiance de la critique masculine. Dans la plupart des cas, l'autonomie féminine repose sur une vision « séparatiste », qui se veut sans hommes. Ces tentatives d'autodéfinition déconcertent à ce point que certains ne peuvent y voir qu'un « penchant pornographique prononcé » à la place d'une volonté d'élaborer une stratégie identitaire et libératrice mettant fin au discours féminin entravé⁴.

Les discours romanesques — de plume masculine ou féminine — ont pour cible le micro-ethnos camerounais aussi bien que le macro-ethnos français — qu'il soit colonial ou néo-colonial. Ils résultent naturellement de l'accélération du remodelage ethnique entraîné par le contact interculturel. De ce biculturalisme alternant entre micro- et macro-ethnos vont découler des techniques narratives originales — comme par exemple la voix de la narratrice blanche et juive, qui devient porte-parole de l'Africaine, Tanga, dans *Tu t'appelleras Tanga* de Calixthe Beyala. Ces innovations sont tributaires de l'une et de l'autre culture — celle-ci orale, celle-là écrite — assurant au roman camerounais une place de choix dans la littérature du continent.

Le roman contemporain : approche analytique

Inédit, certes, par rapport à la tradition orale, le roman n'est pas seulement le produit de ses emprunts à l'Occident. Il recueille aussi le dernier murmure de la littérature orale expirante. La riche tradition de poésie épique — le mvèt — et les genres mineurs constituent effectivement le substrat du roman moderne. Littérature écrite et tradition orale se conjuguent alors pour produire une tradition de création verbale proprement camerounaise. Les traits du verbe antique apparaissent moins à la surface des œuvres que dans leurs symboles, leurs thèmes et leur structure. Ceci est d'autant plus vrai que, contrairement aux écrivains placés dans le sillage de la négritude qui cherchent à valoriser le folklore — Birago Diop, par exemple — les écrivains du Sud-Cameroun n'ont pas été des « recycleurs de folklore ». Cherchant à tromper les attentes européennes quant à la tendance soit-disant « naturelle » au folklore chez les Africains, Mongo Beti, par exemple, a volontairement dépouillé ses romans de la peinture des mœurs et coutumes ewondo. Il ira jusqu'à exprimer sa « répugnance naturelle pour tout ce qui est folklorique » (Biakolo, 1978 : 114). Si nous nous tournons vers la tradition orale et la vie pré-chrétienne du Sud-Cameroun pour constituer notre grille d'analyse du roman, ce n'est pas pour dresser l'inventaire des traits culturels pré-

chrétiens qui s'y trouvent. Nous voulons plutôt rendre explicite ce qui se lit en creux, c'est-à-dire montrer comment les symboles, les personnages et les pratiques du monde pré-chrétien se manifestent dans la structure et la syntaxe des textes.

Pour aborder le roman des deux périodes de notre étude, nous avons retenu quatre catégories d'analyse littéraire venues du substrat oral sud-camerounais. La première examine l'emploi de deux symboles clés du monde traditionnel du Sud-Cameroun : l'arbre et l'eau. La seconde, place l'événement central de la vie traditionnelle — l'initiation — dans notre grille d'analyse, afin de voir comment le roman reprend à son compte cet autre aspect du discours pré-chrétien. Pareillement, l'orphelin, figure familière des contes de la tradition orale, permettra d'ancrer dans la tradition littéraire camerounaise pré-chrétienne les personnages orphelins qui peuplent les romans des deux périodes que nous avons choisies d'étudier ⁵. Enfin, la tradition orale nous fournira une approche du phénomène de la narration à la première personne qui caractérise les romans en question. Nous sommes cependant bien conscients que l'objectif de la narration dans la tradition orale n'était jamais de *se dire*. L'orateur-narrateur se faisait le transmetteur d'une tradition, des voix qu'il avait lui-même entendues au cours de sa formation. Parce qu'il transmettait des valeurs collectives, le narrateur ne devenait jamais l'acteur principal de son récit, bien qu'il put à l'occasion employer une perspective narrative à la première personne. Valorisant l'aventure individuelle, le roman se distingue alors clairement de la création verbale de la tradition orale. Loin de conforter comportements et valeurs collectifs, il cherche à déranger et à usurper la parole, à travers un personnage qui propose le récit de sa propre vie.

Se dire, faire le récit de sa propre vie, avait cependant sa place dans l'économie orale au cours des confessions publiques. Souvent pratiquées comme moyen d'assainir le corps collectif, malade de transgressions multiples, ces confessions faisaient partie des nombreuses thérapies destinées à rétablir l'équilibre social⁶. C'est donc cet aspect de la parole traditionnelle qui informe notre examen de la narration à la première personne dans le roman contemporain. Quelle praxis vise cette nouvelle forme de confession publique qu'est le roman à la première personne ?

Si l'étude d'éléments originaires de la littérature pré-chrétienne se révèle utile à l'analyse du roman camerounais, c'est précisément parce que ces éléments nous permettent de voir la double filiation du roman contemporain, souvent privé par la critique littéraire de ses racines

pré-chrétiennes⁷. Pour cerner cet aspect de sa filiation, nous avons isolé quatre éléments du discours pré-chrétien présents dans le roman camerounais afin d'apporter une amorce de réponse à la question suivante : qu'y a-t-il de commun aux genres oraux et écrits, ceux-ci s'enracinant toujours dans ceux-là ?

Si les quatre catégories analytiques choisies — les symboles, l'initiation, l'orphelin et la confession — permettent de voir plus clairement comment la spécificité culturelle du Sud-Cameroun nourrit le roman aux deux moments forts de son histoire, elles n'expliquent cependant pas comment le roman intègre l'apport occidental. La Bible fournit l'exemple le plus précoce de ce genre d'intégration de la culture occidentale dans le discours littéraire du Sud-Cameroun, première région du pays en contact avec l'Europe. L'introduction du christianisme ébranla profondément le système symbolique sud-camerounais, lui substituant des éléments caractéristiques du discours chrétien. Une cinquième approche intertextuelle au roman camerounais concerne ainsi le discours biblique qui se profile derrière les discours masculin et féminin des deux périodes analysées. Cependant, ce n'est pas un succédané de discours littéraire, apprêté pour le lecteur occidental que révèle l'examen des éléments tributaires du texte biblique dans le roman contemporain. C'est l'extraordinaire vitalité et la créativité du roman camerounais, qui reprend à son compte le discours émanant de la Bible, lui imprimant une facture pleinement camerounaise.

Depuis l'histoire auto-centrée de la littérature camerounaise par l'écrivain camerounais René Philombe (*Le Livre camerounais et ses auteurs*, 1977), plusieurs critiques se sont intéressés au phénomène littéraire camerounais, car « il y a peu de pays d'Afrique où les vocations de romanciers francophones soient aussi nombreuses qu'au Cameroun » (Mongo Beti *in* Ackad, 1985 : 88)⁸. Deux livres récents, *Le Roman camerounais d'expression française* de Claire Dehon et *The African Quest for Freedom and Identity* de Richard Bjornson, permettent d'avoir une vue d'ensemble du phénomène littéraire camerounais, le dernier englobant non seulement le roman, mais aussi la poésie, le théâtre et les mouvements littéraires et intellectuels.

Comme le montrent ces critiques, le processus de construction nationale va indéniablement de pair avec le développement d'une littérature proprement nationale. Se distinguant de ces grandes fresques, notre approche cible les discours pré-chrétien et biblique ainsi que le discours féminin, afin de voir comment ceux-ci infléchissent le discours littéraire national. Dans notre conception, le

roman se présente comme signe. La tradition orale est ainsi abordée non pour montrer des situations d'oralité dans le roman, mais parce que certains de ses principes discursifs gouvernent des traits distinctifs du roman moderne. Ces traits se manifestent même si les croyances et les systèmes de communication pré-chrétiens sont eux-mêmes déplacés, supprimés, omis, occultés. De même, les modalités bibliques trouvent un écho dans le roman contemporain, constituant certains de ses caractères distinctifs. Le discours féminin, quant à lui, est envisagé comme voie d'accès à une vision plus complète du phénomène littéraire camerounais, resté si longtemps un domaine purement masculin. Notre approche se fonde nécessairement sur une lecture analytique minutieuse des textes afin d'en dégager les liens avec leurs avant-textes pré-chrétiens ou bibliques. Nous verrons tout d'abord par quel processus se sont créés les discours littéraires camerounais.

Glottophagie, imaginophagie et théophagie

La littérature camerounaise — comme celle des autres pays africains — comble, dans la production littéraire mondiale, une lacune que relève le critique américain d'origine palestinienne, Edward Saïd :

Il faut se demander pourquoi il se trouve que si peu, parmi les « grands » écrivains, s'adressent directement aux principales données extérieures de leur existence — le colonialisme et l'impérialisme — et pourquoi les critiques continuent à honorer ce silence remarquable. (Saïd, 1983 : 177, traduction : Brière.)

Se penchant sur ces mêmes questions, Franz Fanon soulève avec passion l'inévitabilité de la « mise au tombeau de l'originalité culturelle locale » qu'engendre la colonisation. Il souligne que cette mort se manifeste avant tout au niveau linguistique pour le colonisé dont la langue est infiltrée, puis remplacée par celle du colonisateur. (Fanon, 1952 : 34.) Dans ce sillage, le linguiste Louis-Jean Calvet propose une terminologie permettant d'exprimer l'effet délétère sur le colonisé qui résulte du choc des langues dans la sphère coloniale. Les langues « glottophages » qui transmettent le pouvoir colonial, « dévorent » les langues des colonisés. (Calvet, 1974 : 55- 85.) La mise au tombeau des langues camerounaises provoqua des conséquences inéluctables pour toutes les cultures du Cameroun; nous verrons ce qu'il en a été à propos de leur expression artistique surtout en ce qui concerne les groupes du Sud-Cameroun.

Lieu glottophage par excellence, l'école coloniale se fondait sur la supériorité intrinsèque de la langue française, voie royale conduisant à la civilisation occidentale. Il est clair que les langues locales

« barbares » barraient l'accès à cette voie. Dès lors, la marche à suivre s'imposait. Ainsi au Cameroun « n'est subventionnée qu'une école où l'enseignement se donne entièrement en français, à l'exclusion de toute autre langue ⁹ ». Cette tactique allait rendre inopérante une fonction primordiale de la langue vernaculaire : permettre au peuple d'avoir accès aux fondements de son identité à travers les mythes et légendes qui sont l'expression esthétique de son histoire¹⁰.

Bien avant que ne s'éteigne la voix des derniers aèdes du mvèt, c'est sur les bancs de l'école, à travers les fables de La Fontaine et les maximes de La Bruyère, que se glissait subrepticement l'imaginophagie¹¹. René Philombe explique que l'élève absorbait ces textes en les « coranisant », c'est-à-dire qu'il les récitait jusqu'à ce qu'ils soient parfaitement maîtrisés (Philombe, 1977 : 97). L'introduction des modèles de l'imaginaire français sonnait le glas des exploits des fabuleux personnages du mvèt.¹² Et ce n'est pas la transcription du mvèt en français qui allait empêcher sa mise au tombeau, comme le souligne le chercheur-joueur de mvèt Tsira Ndong Ndoutoume :

O mvèt ! Que viens-tu faire sur du papier ? Sur du papier qui t'étouffe, te flétrit ? Sur du papier sans vie, sans expression, sans rythme ?... Où est le village, où est le corps de garde ? O mvèt, qu'es-tu venu chercher sur du papier¹³ ?

La rupture avec la langue et la culture est sans retour; tenter de renouer avec l'imaginaire par le moyen de campagnes d'africanisation n'est, comme l'explique le narrateur de *Giambatista Vico*, qu'un futile exercice en « africanolâtrie » (Ngal, 1984 : 32). Ainsi Mongo Beti — l'imaginaire bien nourri sur les bancs de l'école coloniale — nommera-t-il le chef des jeunes dans *Le Roi Miraculé*, « l'Achille » de ce groupe : « Il en avait l'intrépidité hurlante, la fougue irrésistible, la promptitude à la colère, la terrible tontruanee » (1958 : 184)¹⁴.

Excentrée par ses premiers rapports avec l'école française, l'élite africaine de la première heure perpétue sa glottophagie et son imaginophagie en les léguant aux générations suivantes à travers les institutions héritées du colonisateur. Mongo Beti décrit ainsi ce qui se passait dans ces institutions : « On desséchait les cerveaux de la jeunesse africaine, grillés par les aridités... d'un idiome étranger. » (*Perpetue* : 131.) Jean-Marie Medza de *Mission terminée* par Mongo Beti, est le prototype des jeunes que produit cette formation. Ainsi, si les villageois viennent à la veillée, ce n'est plus pour entendre un initié chanter les exploits des fabuleux personnages du mvèt. Ils y vont pour entendre un adolescent — ce raté de l'initiation française qu'est l'examen du baccalauréat — réciter les leçons apprises au lycée. C'est

que l'Europe, l'Amérique et tout l'Occident ayant pris d'assaut l'imaginaire Fang-Beti-Bulu, le micro-ethnos sud-camerounais s'en trouve nécessairement dévalorisé. Comme le notent les Québécois Michelle Lalonde et Denis Monière : « L'art de subjuguier a toujours impliqué cet effet de conversion et le terme lui-même sous-entend la fascination et l'envahissement du champ de conscience. » (1981 : 22.) Cet envahissement se propage à l'époque actuelle et conduit, chez Werewere Liking, au personnage nourri d'images proposées par les médias; ses « ancêtres se sont battus pour l'égalité et ont conquis la liberté qu'il a d'arranger « les images pour tous » à sa façon. Mais il lui est interdit de penser à l'informulé au non-dit et au jamais-vu. Il ne peut donc pas imaginer... » (1983 : 15.) Pour cette écrivaine, l'imaginophagie rend l'Africain contemporain prisonnier du monde légué par le colonisateur, comme s'il était incapable de s'inventer un monde cohérent.

Si l'envahissement du champ de conscience par l'imaginophagie, à l'aide de la glottophagie, résulte de l'enseignement laïque, qu'en est-il du côté de l'enseignement missionnaire ? Il est clair que si l'administration française, elle, ne voyait aucun intérêt dans les langues locales, il en allait tout autrement à l'école de la mission. Ici, comme le souligne Louis Ngongo, on est conscient que « toute évangélisation en profondeur ne peut se faire que dans la langue de l'évangélisé » (1982 : 132). C'est l'enseignement en langues locales qui permettra d'atteindre cet objectif.

Évoquant la place des langues locales dans l'enseignement au Cameroun dans la *Dépêche coloniale* en avril 1932, Mgr Graffin dissimulait l'objectif évangéliste réel en faisant appel à la culture : « Nous désirons avoir des gens lettrés dans leur langue. » (Ngongo, 1982 : 133.) Ce souhait cachait moins un respect de la langue locale qu'un désir de constituer une chasse gardée où le missionnaire conserverait son rôle d'intermédiaire privilégié entre le peuple et le pouvoir colonial grâce au cloisonnement linguistique¹⁵. Une interview de l'évêque de Yaoundé, Mgr Vogt, révèle plus nettement ce qui justifie la tutelle du missionnaire : « On ne peut identifier nos catholiques avec ceux d'Europe. Les mystères de la religion ne peuvent être compris par des primitifs. » (Bureau, 1962 : 248.)

Quelques publications en langues locales virent ainsi le jour dès la fin du XIXe siècle¹⁶. C'est surtout *Nnanga Kon* en bulu de Jean- Louis Njemba Medou — publié en 1930 — qui attire l'attention dès 1932, son auteur ayant reçu le prix britannique Margaret Wrong de l'Institut International Africain. Il s'agit d'une œuvre qui doit son existence à

l'évangélisation protestante : « Partout où le protestantisme est implanté, il y a effort de création d'une littérature du peuple », note le pasteur Ekollo. (1962 : 148.)

Nnanga Kon connut un relatif succès, dont témoignèrent les trois éditions en bulu (1932, 1939, 1953) de l'imprimerie Halsey Memorial Press. Fondée à Elat par le missionnaire américain John Hall Bradford qui œuvre au Cameroun dès 1916, l'imprimerie produisait plus de quatre mille pages de textes par an dans sept langues africaines. (W. Reginald Wheeler, *The Words of God in an African Forest*, NY : Fleming H. Revell Co., 1931, p. 105.) Si le missionnaire peut s'enorgueillir d'avoir engendré la transcription et la publication d'œuvres en langues locales, l'imaginaire qui se déploie à travers cette littérature est voué à une consommation de faible extension ne dépassant pas les bornes de la langue vernaculaire : de la chasse gardée missionnaire ¹⁷.

Cette chasse gardée missionnaire s'est partagée — après la période allemande — entre plusieurs nations au Cameroun, fait qui valorisait davantage les langues locales aux dépens du français. Après 1918, du fait de son statut de territoire sous mandat de la Société des Nations administré par la France, le Cameroun connut une évangélisation d'un caractère moins nettement national que dans les colonies qui ne dépendaient que de la France. C'est ainsi que de nombreux missionnaires américains, suisses, Scandinaves, néerlandais et autres prirent la relève des précurseurs qui ouvrirent la première école en 1844. (Kalia Kale & Weyi Yembe, 1980 : 314.) Sans liens marqués avec la colonisation française et ses théories de l'assimilation ou de l'association des peuples noirs, l'évangélisation menée par ces missionnaires — protestants en grande majorité — s'intéressa en premier lieu à rendre la parole de Dieu accessible aux Camerounais, privilégiant les langues locales.

L'un des objectifs immédiats de cette activité missionnaire consistait à traduire la Bible en autant de langues vernaculaires que possible. L'accessibilité de la Bible ajoute alors sa part au phénomène de l'imaginophagie notée plus haut à propos de l'école laïque; cette fois, ce sont des images bibliques qui se glissent subrepticement dans le discours du chrétien néophyte. Au fur et à mesure que progresse l'évangélisation, le schéma biblique apparaît dans le cadre de la communication traditionnelle. Cette transformation du discours se concrétise lorsque c'est le *mbômômvèt* — barde de la poésie traditionnelle — qui chante la Bible ou bien lorsque c'est le catéchiste du village qui remplace le chanteur traditionnel¹⁸.

Cette transition est encore plus marquée quand la virtuosité verbale

est mesurée non plus à l'aune des proverbes utilisés, mais d'après les références bibliques qu'emploie le locuteur¹⁹. Peu à peu le proverbe perd sa place de choix comme marque de la maîtrise de l'expression orale²⁰. C'est ce que suggèrent les remarques du pasteur Ekollo : « Il est rare qu'un Camerounais du sud prononce un discours... sans citer la Bible... là-bas nous avons une formation biblique. Ce livre a façonné des esprits, affiné les mœurs²¹. » (1962 : 150.)

À l'inverse de l'école laïque française, l'école missionnaire encourageait donc les langues vernaculaires, mais c'était pour en transformer la fonction, en faire des courroies de transmission d'une nouvelle théologie devant engendrer une révolution sociale et économique. Ainsi récupéré, le patrimoine linguistique camerounais était à l'abri de la glottophagie; rien, cependant, ne semblait pouvoir enrayer l'effet théophage de cette récupération. Que le traducteur missionnaire utilise « Loba » ou « Nyambe », et les autres noms de Dieu venus du fond linguistique vernaculaire, nous étions incontestablement loin du concept de Dieu propre au micro-ethnos du Sud-Cameroun²². Ainsi l'adéquation de la langue aux croyances métaphysiques du micro-ethnos devenait-elle inopérante ²³.

À l'inverse de l'action coloniale française qui diffusait son idéologie grâce à l'imposition d'un moyen de communication qui lui était propre — la langue française — l'action missionnaire glissa le message universel christique au sein même des langues vernaculaires. Voici comment Werewere Liking décrit cette infiltration de la conscience :

Cette imagerie enfoncée à coups de crosses a fait du chemin et des petits au-delà de toute espérance. Aujourd'hui, elle nous colle à la peau, elle est une partie de nous. (1981 : 34.)

Impossible dès lors d'enrayer l'ouverture sur le macro-ethnos occidental de ceux qui étaient pris dans les filets de ce subtil discours ²⁴. Ainsi *Nnanga Kon* de Jean-Louis Njemba Medou, bien qu'il ait été écrit en bulu, est un roman qui défend les valeurs du macro-ethnos chrétien au dépens de la vie bulu. Il en va de même pour le long poème épique *Nkad Zamba* recueilli auprès d'un joueur de mvet par l'abbé Tobie Atangana, l'un des huit premiers prêtres camerounais, ordonnés en 1935. Le *Nkad Zamba*, ou le Jugement de Dieu, illustre si bien les tourments de l'enfer qui attendent le pécheur qu'il fut chanté dans les écoles missionnaires catholiques pendant plusieurs générations²⁵. L'abbé Théodore Tsala, biographe de l'abbé Atangana, précise que ce dernier savait pertinemment que « le mved (*sic*) est l'un des plus puissants moyens de l'éducation, chez le Beti. Il peut fixer un refrain qui... se grave dans les mémoires et avec lui, l'enseignement

vital dont ses paroles sont porteuses 26 ».

Grâce à cette tactique linguistique, les missionnaires « ont contribué à la formation d'une élite camerounaise, notamment dans le cadre de la célèbre École Normale de Foulassi²⁷ ». Ce n'est donc pas un hasard si les grands ténors du nationalisme camerounais ont été de confession protestante²⁸. (Chevrier, 1971 : 35.) Comment s'étonner alors que les stratégies ayant permis l'implantation du christianisme au Cameroun aient servi à jeter les bases d'un nationalisme populaire :

Les forces religieuses ont encadré le Sud-Cameroun par leurs réseaux de catéchistes. L'U. P. C. (Union des Populations du Cameroun) procède à la même opération par ses militants qui sont souvent les meilleurs chrétiens du quartier et du village. (Ngongo, 1982 : 204.)

Le nationalisme est « l'effet pervers » que produisent les deux instruments de transformation sociale coloniale : l'école laïque et l'œuvre missionnaire (Bjornson, 1991 : 155). Leurs effets se conjuguent pour donner naissance à un discours aussi déconcertant pour la métropole française que l'est celui de Caliban pour Prospéro. Par exemple, le journaliste qui signe ses articles « Dualaman » dans *Le Cri des nègres* dans les années 1930 écrit en duala, mais c'est pour réclamer l'indépendance du Cameroun; il prend toutefois soin de traduire son texte en français²⁹. Sous le nom de « Joel », un de ses compatriotes, intrépide critique de l'évangélisation, écrivait lui aussi dans le journal de Marcus Garvey. Il signe un article intitulé « L'Œuvre des missionnaires blancs est terminée au Cameroun, ceux-ci n'ont qu'à se retirer³⁰ ». L'indépendantisme religieux s'était manifesté à Douala dès 1888 vis-à-vis de la Mission de Bâle et à nouveau en 1934 contre la Mission Presbytérienne Américaine : le chrétien camerounais s'était fait des armes qui allaient servir à d'autres fins après la Conférence de Brazzaville³¹.

La langue vernaculaire comme la langue française servirent la cause indépendantiste qui progressa après la guerre, les missions protestantes aidant. C'est ainsi que, jeune fille, l'écrivaine camerounaise Lydie Dooch Bunya entendit une conférence de Ruben Um Nyobé, chef de l'U.P.C., alors qu'elle était élève au collège protestant de Libamba en 1952. Selon l'auteur de *La Brise du jour*, il était courant de parler de politique avec les missionnaires suisses, français et américains de Libamba au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale³².

Discours biblique et discours nationaliste ne font qu'un — n'en

déplaie à l'épiscopat du Cameroun colonial — comme le montrent plusieurs pamphlets de l'U.P.C. écrits au cours des années 1950. Par exemple, dans « Religion ou Colonialisme ? » le militant de l'U.P.C., Félix Moumié, rapproche le colonialisme français de la domination des Israélites par l'Égypte. Il continue en précisant que « l'avènement de Jésus-Christ est lui-même fondé en partie sur le principe de la lutte de libération ». Par leur transparence, l'emploi d'exemples bibliques éveille la conscience révolutionnaire des Camerounais, comme dans l'extrait suivant :

*Au moment de la naissance du Christ, la Palestine, son pays natal, n'était pas un pays indépendant. La Palestine était une colonie romaine comme le Cameroun est une colonie française, ou traitée comme telle d'une part et une colonie anglaise, ou traitée comme telle d'autre part*³³.

Avec ces écrits est née une nouvelle société de discours masculine qui a préparé l'éclosion du roman francophone. Qu'elle ait été formée par l'école laïque ou par celle des missions, la société de discours que constituait l'élite camerounaise a vite dépassé l'admiration sans bornes vouée à l'Occident, présente dans une œuvre comme *Nnanga Kon*, par exemple. En revanche, l'imaginophagie et la glottophagie ayant fait leur chemin, l'élite camerounaise était mal armée d'éléments linguistiques et culturels qui lui auraient permis d'apprécier l'art oral traditionnel. Contrairement aux précurseurs du mouvement de la négritude, les membres de la nouvelle société de discours n'y voient alors que le côté ridicule et inefficace, comme le traduit l'ironie dont déborde cette description d'un homme pratiquant l'art de la parole dans *Le Roi miraculé* de Mongo Beti :

Quelle salle eut pu... contenir les débordements spatiaux de l'éloquence essazam... ?

*Le vieillard se livra à une inoubliable pantalonnade. On le voyait aller et venir, frémissant des narines, battant avec fureur le sol du bois de sa lance, l'expression eut-on dit hagarde, reprenant son souffle tous les deux ou trois mots, ponctuant chaque phrase, autant dire chaque aphorisme, si éculé fut-il*³⁴... (1958 : 217.)

Cependant l'art que déploie ce vieillard plaît à l'auditoire camerounais : sa plaidoirie devant le Chef régional colonial fut « émaillée d'interventions dont certaines appelaient l'admiration » (p. 218). Toutefois le narrateur souligne que ces démonstrations d'art oratoire sont purement gratuites, impropres à résoudre le conflit entre les Essazam et l'administration coloniale française. Ainsi, le narrateur se plaçant à l'extérieur du micro-ethnos essazam le juge selon les

normes du macro-ethnos colonial. L'art oral ne sert plus — au moyen de la participation unanime — à ranimer la conscience d'une identité vers laquelle les auditeurs tendent. Au contraire, pour les « évolués » qui se situent sur les marges du micro-ethnos, comme le narrateur-scripteur dans *Le Roi miraculé*, l'oralité essazam paraît ridicule, dépourvue de dignité et incapable de renforcer la cohésion du groupe. De même la parole rythmée des bardes traditionnels sud-camerounais est-elle inefficace dans *Seul le Diable le savait* de Calixthe Beyala. Brossant un des rares portraits d'un joueur de mvet, Beyala lui fait entonner « un air lourd, stérile, incapable d'enfanter le jour » (1990 : 188).

Comme l'illustrent les exemples tirés de Mongo Beti et de Calixthe Beyala, le verbe traditionnel est devenu caduc; la nouvelle société de discours recherchera alors le prestige et le pouvoir que confère l'écrit. Dans un premier temps, déranger le statu quo colonial au moyen de la plume sera l'objectif à atteindre. Ainsi l'éclosion du roman camerounais se situe dans le sillage de la mise à mort de la tradition orale et naît du désir de rendre visible ce que le discours colonial masquait. Dès lors, on ne s'étonne pas du caractère virulent et anticolonial du roman. Avant d'examiner de plus près cette nouvelle société de discours, voyons comment fonctionnait celle qui l'a précédé.

Une Société de discours traditionnelle

Liée à l'unité linguistique et historique du groupe, la poésie épique demeure un des traits distinctifs des cultures sud-camerounaises. Pour les Fang-Beti-Bulu, comme pour les Basa, il s'agissait de la parole rythmée à l'aide d'un instrument à cordes : le *mvèt* chez les premiers, et le *hilun* chez les Basa.

Pour ce qui concerne le mvet, le barde — le *mbômô-mvet* — devenait propriétaire de la poésie lyrique du mvet après avoir passé de longues années d'apprentissage chez un maître-chanteur³⁵. Cette maîtrise, ainsi que celle de l'instrument à cordes, sont le lieu de concentration d'une charge symbolique. Mvet signifiant « marmite de procréation ou vagin », vocalité humaine et rythme cordophone s'unissent pour participer à la création du monde par le verbe. On retrouve à peu près les mêmes modalités de création verbale chez les Basa, voisins des Beti. L'aède Basa s'appelle *mbon hilun*.

Eno Belinga souligne que « n'importe qui ne chantait et ne racontait pas n'importe quoi, à n'importe quelle occasion », autrement dit, ce n'est qu'au moyen d'une longue initiation que l'aspirant barde accédait

à la connaissance des lois qui régissent son art. (1965 : 110.) L'abbé Tsala indique que le mvét comportait une « partie sacrée » dont les paroles n'étaient comprises que par les initiés. (Interview : 31/01/79.) Promu barde itinérant, l'ancien apprenti jouissait, à son tour, de l'aisance matérielle et du prestige propre à son état.

Les mbômô-mvét de l'aire pahouin-bantu formaient une « société de discours » au sens où l'entend Michel Foucault, c'est-à-dire un groupe de rhapsodes possédant la connaissance du corpus poétique protégé, défendu et conservé dans un groupe déterminé grâce à des exercices de mémoire fort complexes, liés à une initiation rigoureuse. (Foucault, 1971 : 44-45.) Il est important de noter qu'à la différence du griot sahélien dont la subsistance dépendait d'un patron, le barde jouissait d'une indépendance à l'égard des institutions, ce qui l'obligeait à pratiquer le nomadisme. Avec l'extension des plantations agricoles et l'implantation de structures sociales (écoles, dispensaires, missions, etc.) la société coloniale rendit le nomadisme de ces spécialistes de la parole de moins en moins praticable.

Le poème étant un bien obtenu à haut prix — formation initiatique grâce au don d'une femme — le mbômô-mvét jouissait de l'exclusivité du répertoire qui comprenait, outre les genres mineurs, de longues œuvres épiques³⁶. Cela ne voulait toutefois pas dire qu'aucune instance critique n'agissait sur son art. Le sociologue camerounais James Oto précise que lorsque le mbômô-mvét sortait du code prescrit du mvét, il était condamné par l'auditoire. Les auditeurs connaissant les deux peuples mythiques qui s'opposent dans le mvét, ils « savent jusqu'où peuvent aller les aventures d'Ekang et d'Okü : si le mbômô-mvét dépasse la dose, il est censuré. On pourrait le bouder à sa prochaine représentation ». (Interview : 25/05/79.) Lors des représentations, le barde entrait en scène

habillé de peaux de bêtes, coiffé de plumes d'oiseaux et le corps zébré de blanc, de noir et de rouge, le joueur du Mvét maîtrise d'un coup son auditoire, quelque grand soit-il... il réalise à lui tout seul l'imaginable d'un opéra abondamment riche : il joue de son instrument, il chante, il danse, il déclame, adoptant le timbre, les gestes et le comportement de chacun des personnages qu'il imite.
(Awona, 1971 : 94.)

Certains auteurs affirment que les représentations de mvét pouvaient s'étendre sur plus de douze heures (Alexandre, 1976 : 73) allant même jusqu'à deux semaines (Awona, 13/1/79). L. Kesteloot indique qu'en 1965, il y avait des régions

où se trouvent jusqu'à dix chanteurs de mvét par village. Ce seul

pays compte ainsi des centaines de bardes... qui animent les veillées... Leur savoir recouvre un domaine aussi vaste que celui du Moyen Age français ou allemand. (1965 : 17.)

En outre du récit des origines de l'univers, les différents cycles du mvèt sont la transposition d'événements liés aux origines historiques de groupe culturel Fang-Beti-Butu, comme le remarque Paul Zumthor :

Le mvèt camerounais met en scène des tribus imaginaires, situées dans un espace utopique — que, du moins, poète et auditeurs éprouvent comme tels, mais dont on a prouvé qu'ils furent jusqu'au XVIII^e siècle la patrie bien réelle et l'ethnie ancestrale du peuple qui alors émigra dans la forêt³⁷. (1983 : 112.)

Pendant sa fonction n'est pas de transmettre l'histoire du groupe, mais plutôt de la transmuter en un récit symbolique propre à nourrir l'identité des auditeurs, surtout celle des hommes. Si la tradition orale est le ciment qui assure la cohésion sociale, il faut remarquer que le mvèt et l'hilun exaltent des comportements et des valeurs propres à la culture masculine. La force physique et la ruse qui servent à la guerre, sont les mêmes qualités qui servent au rapt des femmes. Ces deux activités masculines : la guerre et l'acquisition de femmes sont les rouages de l'économie sud-camerounaise pré-chrétienne. Les thèmes de la poésie épique comme le comportement de ses héros sont alors intimement liés au maintien de cette économie. Ainsi le rôle de la société de discours traditionnelle était de créer un contexte affectif dans lequel l'identité masculine — toujours fragile même après l'initiation — pouvait se recréer, permettant ainsi à la société de se perpétuer.

Quant à la valeur artistique du mvèt, le jésuite camerounais M. Hebga affirme que :

Les épopées bassa et beti n'ont rien à envier aux plus beaux passages de L'Iliade ou de L'Enéide par le rythme, l'harmonie et la sonorité. (1968 : 23.)

L'étonnante richesse de la littérature orale du groupe Fang-Beti- Bulu semble faire étrangement contraste avec la pauvreté d'expression plastique de ce groupe. Les conflits et les migrations perpétuelles d'avant la colonisation du groupe Fang-Beti-Bulu seraient- elles responsables de la floraison de l'art oral ? C'est ce que laisseraient entendre les paroles de l'ethnologue P. Laburthe-Tolra, précisant que ce groupe a « sans doute laissé en chemin tout ce qui n'était pas indispensable à sa survie » (1977 : 411). Ceci dit, c'est surtout l'évangélisation qui a sonné le glas pour les arts plastiques de cette

région du pays. Comme le soulignent Mveng (1963 : 245) et Ngijol (1980 : XXIV), les statues et les masques des sculpteurs, liés aux pratiques religieuses pré-chrétiennes, furent frappées d'opprobre par les missionnaires et par conséquent détruites. Ceci s'insère, on le voit, dans le processus imaginophage produit par le contact des cultures.

Tout se passe comme si le groupe Fang-Beti-Bulu n'avait eu de choix que de mettre la plus grande part de son énergie créatrice artistique dans sa littérature orale. Peuple de nomades qui ne s'installaient que provisoirement, le groupe Fang-Beti-Bulu constituait — à travers déserts et forêts — ses communautés au moyen du seul lien durable : la parole. La parole communautaire rassemblait cette société que l'histoire s'acharnait à disperser. Son lyrisme devenait alors l'expression de son identité et de ses valeurs. Laburthe-Tolra note :

la grande dispersion démographique du sud entraînait une plus grande recherche de l'unité culturelle dans laquelle l'école de mve'd nt'umu du mvet... jouait le rôle codifiant d'une académie. (1977 : 411.)

À l'époque actuelle le trait culturel de créativité artistique se propage à travers le roman, plus de 40 % des romanciers camerounais étant du Sud-Cameroun (David Ndachi-Tagne, 1986 : 39).

Si les écrivains de la première génération ont subi les effets glottophages, imaginophages et théophages du monde colonial, n'oublions pas que leur première expérience de la créativité esthétique est celle engendrée par le mode oral, au sein du micro-ethnos Fang-Beti-Bulu. C'est ce que nous confie Mongo Beti :

j'ai entendu dans mon enfance des centaines de joueurs de mvet... dans mon village, où ils passaient souvent, soit comme amateurs soit comme professionnels. De mon temps, c'est-à-dire dans les années trente, alors que j'étais enfant, c'était un événement assez banal. Le professionnel passe de village en village, et la rumeur de son approche atteint les gens bien avant son passage. On se prépare; on prévoit les cadeaux qu'il faudra lui faire, s'il accepte de s'arrêter. Cela commence dès la tombée de la nuit, le plus souvent dans une maison ayant des pièces spacieuses, cela se passe toujours ainsi. (Lettre du 21 octobre 1980.)

Quant à Ferdinand Oyono, on affirme qu'il subit l'influence « d'un maître ménestrel et d'une conteuse d'Ebolowa » (Alexandre in Eno Belinga, 1970 : 8). Bien qu'elle soit née une trentaine d'années après Beti et Oyono, Calixthe Beyala affirme avoir elle aussi entendu de nombreuses fois les récits du mvet. (Interview : 6/7/92.)

Remodelage ethnique et nouvelle société de discours

Comme nous le remarquons plus haut, le Cameroun a produit une nouvelle sorte de roman africain, dont l'anticolonialisme proclamait son autonomie par rapport à ses prédécesseurs. Cependant, le sentiment anticolonial ne suffit pas pour expliquer l'extraordinaire créativité que déploie cette nouvelle société de discours pendant les années 1950 au Cameroun. Pourrait-on trouver une amorce d'explication dans la tradition du mvvet ? Le chercheur Pierre Ngijol-Ngijol a déjà signalé le caractère unique de cette poésie épique :

Si on note les mêmes genres oraux en Afrique Noire, en revanche une nette originalité dans leur traitement est perceptible au Cameroun. Elle se manifeste surtout dans l'épopée et la légende... En effet, elle n'est représentée que chez les Fang et les Douala. (1989 : 23.)

Il serait hasardeux d'affirmer que la créativité qui se déploie dans le roman écrit se nourrit exclusivement de cette originalité orale, particulièrement après l'examen que nous venons de faire des différentes forces qui se sont conjuguées pour enrayer la culture locale au Sud-Cameroun. Le roman camerounais contemporain est plutôt le lieu où se reflète la dissolution de l'unité mythique qui constituait la vision du monde pré-chrétien et qui nourrissait la littérature orale. Comme en Occident, cette dissolution fut entraînée par l'introduction du christianisme. Ainsi l'histoire littéraire camerounaise — par l'effet d'un télescopage — reproduit, sur une période d'une centaine d'années, un processus qui prit plusieurs siècles en Occident. Julia Kristeva décrit ainsi le processus qui donne naissance au roman :

« Perte de l'unité mythique qui cède la place, successivement et dans les divers types de roman au social, au personnel, et au particulier... Ayant commencé avec la Grèce tardive, cette période de dissolution de l'unité mythique s'achève avec l'installation du christianisme comme doctrine officielle, et triomphe avec sa décadence. » (1970 : 15.)

Comme pour le roman occidental, le développement du roman moderne camerounais va de pair avec l'extension du christianisme, la nouvelle religion annonçant la fin de l'unité pahouine à travers le mythe d'origine, et introduisant le verbe écrit. Sur le plan pratique, les Éditions CLE, fondées par un regroupement missionnaire Protestant continuent, à partir de 1962, le travail des presses missionnaires primitives. La mission que se donnent les Éditions CLE est de propager le verbe écrit afin de répandre le christianisme. Longtemps la seule maison d'édition de toute l'Afrique francophone, les Éditions CLE

favoriseront singulièrement l'essor du roman camerounais 38.

Si le christianisme semble épauler l'essor du roman en Occident, son évolution se poursuit avec l'accession de la femme à l'écriture. Virginia Woolf note à cet égard la coupure épistémologique que représente l'écriture féminine :

Vers la fin du XVIIIe siècle un changement se produisit que —s'il m'était donné de ré-écrire l'histoire — je décrirais plus amplement et que je jugerais d'une importance plus grande que les Croisades ou la Guerre des Roses. La femme bourgeoise se mit à écrire. (Citée dans Gilbert & Gubar : 183.) (C'est nous qui traduisons.)

L'extension du christianisme s'opposait cependant pendant longtemps à la création romanesque chez la Camerounaise, car l'impact du christianisme se différençait nettement selon qu'il affectait l'homme ou la femme. L'enseignement missionnaire ne permettait pas à cette dernière de franchir le seuil du macro-ethnos colonial comme son homologue masculin, loin de là. Elle n'a jamais connu la formation rigoureuse dispensée dans les séminaires, ces pépinières à penseurs et à écrivains, dès la fin des années 1920 39. Le colonisateur européen lui réservait une institution spécialement conçue pour sa transformation : la sixa. Comme le note le Père Supérieur dans *Le Pauvre Christ de Bomba* de Mongo Beti : « Nous, les chrétiens, nous les messagers du Christ, nous les civilisateurs... qu'est-ce que vous croyez que nous faisons ? Que nous rendons à la femme sa dignité ? Oh surtout pas... Nous la maintenons dans sa servitude. Mais, cette fois à notre profit. » (224.) Sous la tutelle du missionnaire et de ses acolytes, elle accomplissait les nombreuses tâches — surtout agricoles — qui permettaient aux énormes entreprises qu'étaient les missions au Cameroun, de se maintenir en autarcie 40. Vivant dans cette sorte d'internat — généralement avant son mariage — elle passait donc de l'autorité masculine du père à celle du missionnaire en attendant de se retrouver sous celle d'un époux. Ce dernier étant d'office monogame, la formation dispensée dans la sixa permettait aux missionnaires de casser un des rouages majeurs de la société : la polygamie 41. Que ce soit le système de production agricole basé sur la polygamie ou bien un autre, la femme ne disposait pas davantage des fruits de son labeur.

Sous l'influence des missionnaires, les polygames établis furent obligés de renoncer à leurs femmes, comme cela se produit dans *Le Roi miraculé* de Mongo Beti. Les anciennes épouses sans soutien pouvaient aller grossir les rangs des prostituées en ville. Si elle restait au village, la femme sans co-épouses était désormais seule à exploiter ses champs

pour nourrir sa famille. Elle a tout naturellement été la première à être frappée par la transformation économique engendrée par la monogamie chrétienne, si bien que l'écriture est restée longtemps hors de portée de la Camerounaise.

Elle avait bien d'autres entraves à briser, avant de disposer des fruits de son labeur et avant que ne jaillisse le discours féminin. Ceci dit, le christianisme engendre une révolution car avant son avènement « il n'y avait pas de chemin entre mari et femme, pas de moyen de s'exprimer. Les femmes n'avaient pas de bouche. Le christianisme leur a donné la parole » (Vincent, 1976 : 69).

Si elle accepte les durs travaux agricoles de la sixa, c'est qu'elle y entrevoit la voie qui conduit au mariage monogame, voie de sortie de l'enfer polygame où la femme était rarement consultée par ceux qui — au moyen de mariages précoces — tenaient son destin entre leurs mains ⁴². Ce manque total d'autonomie féminine devant les droits et les choix qu'exercent les hommes, est le drame central sur lequel repose le roman de Joseph Owono, *Tante Bella* (1959), par exemple ⁴³. En ce qui concerne la condition féminine, là encore l'U.P.C. agit en précurseur. Ayant pris conscience des entraves à la liberté de la femme attribuables au christianisme et au colonialisme, l'U.P.C. créa dès 1952 l'Union Démocratique des Femmes Camerounaises « pour permettre à la femme camerounaise de prendre sa place à côté de l'homme dans les luttes politiques et sociales ». Ainsi, en 1955, le militant Upéciste Félix Moumié s'attaquait aux sixa : « Pour quelle raison les chrétiens noirs sont obligés à mettre leurs... fiancées au (*sic*) « Sixa » quand les chrétiens blancs sont dispensés de cette servitude ? » (CAMP Microfilm, 1952-1961 : pp. 46 et 4.)

Cependant, nous savons que les tentatives de transformations sociales prônées par l'U.P.C. n'ont jamais pu se concrétiser, vu l'opposition que l'administration coloniale française apporta aux activités du parti nationaliste. Ainsi, comment s'étonner que la Camerounaise, longtemps écartée de l'école missionnaire ou laïque, accablée par les travaux agricoles et ménagers, n'ait pu s'adonner à l'écriture qu'après l'indépendance⁴⁴ ? Il aura fallu ce temps pour que l'institution de la polygamie comme celle de la sixa lâche son emprise sur la femme camerounaise⁴⁵.

Si, comme nous l'avons suggéré plus haut, la colonisation fait naître une nouvelle société de discours, où l'écrivaine camerounaise se situe-t-elle par rapport à celle-ci et à celle qui l'a précédée ? Exclue de l'une et de l'autre sociétés de discours, toutes deux essentiellement masculines, la femme n'avait vraisemblablement accès ni à l'initiation

qui conduisait à la maîtrise du mvvet, ni à celle donnant accès à l'écrit⁴⁶. Son exclusion de ces sociétés de discours est la réplique exacte de son exclusion du pouvoir, qu'il soit fondé sur la parole ou sur l'écrit. Frappée d'exclusion des chasses gardées masculines, son discours fut essentiellement entravé. Seul lieu de son expression : le micro-ethnos, à travers les rites exclusivement féminins et les genres littéraires réservés aux femmes, tel les chants, les contes et les *Bikud-Si* sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir.

Mongo Beti nous donne les seuls exemples dans la littérature camerounaise de cette créativité orale féminine. Dans *Le Roi miraculé* le narrateur décrit ainsi une danse exclusivement féminine :

Elles se postaient de façon à former une circonférence et tandis que l'une d'elles, au milieu du cercle, sautillait, se trémoussait, débitait des vers sur une mélodie simple et monotone, les autres claquaient des mains en cadence, chantaient le refrain avec exaltation, poussaient des youyous qui excitaient la verve de leur compagne. (1958 : 195.)

Au fur et à mesure que la belle Medzo — qui vient de connaître sa première conquête amoureuse — débite sa poésie, le narrateur lie la découverte de soi en tant que femme à la créativité poétique :

Elle était heureuse, elle nageait dans une douce euphorie, venant de se révéler femme à elle-même; elle enfilait vers sur vers, couplet sur couplet — sa facilité, son aisance, sa féminité apparurent proprement prodigieuses à tous ceux qui assistaient à cette sorte d'apothéose. (195.)

Dans *Mission terminée* nous voyons cette même association entre création poétique féminine et découverte de l'amour. Jean- Marie Medza explique que ses ébats amoureux avec la belle Edima étaient entrecoupés par les récits de cette dernière :

Elle me contait des légendes. Elle me chantait les chansons du pays. Elle me chanta un jour la chanson que m'avait enseignée le Palmipède... enfilant indéfiniment un couplet à un autre. Elle avait tellement de mémoire qu'en une seule soirée je l'ai entendue débiter une quinzaine de couplets de cette même chanson. (192.)

Alors que le raté du baccalauréat ne peut que lui parler de la culture des autres — de la vie urbaine et de la France —, Edima possède déjà un riche répertoire artistique, lié aux fondements de sa propre culture.

De son côté, Werewere Liking, dans *L'Amour cent vies*, fait de la femme

le dépôt de la tradition orale. La mère du futur héros du marquis, Roumben, « lui contait la généalogie, les épopées et la mythologie de sa tribu, les chants, les proverbes. Il écoutait, les yeux fermés, comme pour mieux s'imprégner du son et du rythme... » (1988 : 94). Comme dans *Mission terminée*, ce roman montre clairement que la conscience de soi — qu'elle soit masculine ou féminine — se tisse au fil des récits rythmés que produisent une voix de femme.

Ainsi il existait vraisemblablement une société de discours féminine pré-chrétienne, mais contrairement à celle du mvét, ses membres n'en retiraient ni identité, ni subsistance, ni autonomie. Cependant, cette société remplissait des fonctions bien précises. Dans ses aspects initiatiques, elle existait pour renforcer la puissance procréatrice de la femme, pour former la jeune fille et rétablir l'équilibre social. Dans sa fonction discursive, les chants — les berceuses et autres — les contes et les légendes permettaient de préciser la nature des valeurs et des comportements auxquels adhérait le groupe. Ainsi, le discours traditionnel féminin était essentiel au maintien du groupe. Sans ce discours, les Pahouins risquaient de devenir les proies de la stérilité, de la maladie et des comportements asociaux : la culture ne se transmettait plus. Ainsi poésie épique exaltant les valeurs masculines et discours féminin renforçant les qualités essentielles au maintien du groupe formaient le discours pré-chrétien de cette région du pays. C'est précisément le discours féminin qui vient à manquer avec l'intrusion coloniale dans le micro-ethnos du Sud-Cameroun, mutisme que concrétise l'institution de la sixa. Passant à son tour sur les bancs de l'école occidentale, la Camerounaise reprend aujourd'hui le fil cassé du discours féminin.

Cependant l'imaginophagie guette aussi ces tentatives de se dire pour renouer le fil verbal cassé. Ainsi, la protagoniste de *C'est le Soleil qui m'a brûlée* se dit sur un fond d'images qu'on lui avait inculquées :

Elle ne ressentait rien... mais devenait un torrent. Un torrent de connaissances, d'idées, d'images, de jeux qu'elle avait appris, de règles qu'on lui avait inculquées. Elle... sautait d'une idée à l'autre sans transition, sans plage de silence, elle récitait une fable de La Fontaine, parlait des règles de soustraction... (1988 : 84.)

Les personnages créés par les écrivains se débattent donc contre les mêmes forces que les protagonistes surgis du discours littéraire masculin. Toutefois, ce n'est clairement pas le même discours; avec Werewere Liking, Calixthe Beyala et d'autres encore, nous entendons enfin ce qu'auraient pu dire Tante Bella, Perpétue, Sœur Marie-Pierre et tant d'autres personnages féminins du roman camerounais si leur

discours n'avait pas été entravé. La difficulté de s'appropriier le discours littéraire est exprimée de façon originale dans le roman *Elle sera de jaspe et de corail* de Werewere Liking. La narratrice du roman est une « misovire »; le point de vue qu'elle exprime est sans statut, puisque le mot qui la désigne n'existe même pas; après tout qu'est-ce qu'une misovire ? Le mot « misogynie », reconnu, répertorié et faisant partie du corpus français, n'a pas son équivalent féminin sur le plan linguistique.

La création du nom, misovire, suggère alors que la narratrice du journal représente une instance narrative si nouvelle dans le contexte camerounais que seul ce néologisme réussit à lui donner corps. Nous pourrions même dire que la misovire et le discours nouveau quelle souhaiterait faire entendre est comme l'emblème même du discours romanesque féminin qui se fraye actuellement une voie au Cameroun.

Comme nous l'avons vu, l'introduction du christianisme ébranla le système symbolique beti en le privant de son support religieux; avec la sixa et la monogamie, il ébranla l'économie en détruisant les circuits économiques fondés dans la polygamie. De son côté, l'école française ébranla le système linguistique et imaginaire de ceux qui passaient sur ses bancs. Les effets du remodelage ethnique qui s'ensuivit s'expriment dans la littérature romanesque depuis les années 1950. Contrairement aux épopées, aux contes et aux légendes qui opéraient avec des unités à la fois symboliques et transcendentales, le roman se trouve coupé de cette dernière dimension. L'impact affectif et collectif qu'assuraient la transmission orale et la langue vernaculaire de la littérature pré-chrétienne est désormais beaucoup plus restreint car le roman relève du signe constitué en objet littéraire formel. Voyons, dans les pages qui suivent, comment s'exprime — à travers cet objet littéraire formel — la tradition de créativité verbale sud-camerounaise à deux moments forts de son histoire.

1 Dans son livre sur la littérature camerounaise, Claire Dehon note que les romanciers camerounais de la première heure « ont vu dans la négritude plus une limite à leurs talents qu'une direction à prendre » (1989 : 262). La négritude eut quand même ses défenseurs au Cameroun, affectant indéniablement le climat intellectuel du pays. (Bjornson 1991 : pp. 170-210.)

2 La situation de la femme est au cœur des œuvres suivantes publiées entre 1959 et 1980 : Joseph Owono, *Tante Bella*, René Philombe, *Sola ma chérie*, Mongo Beti, *Perpétue*, Patrice Ndedi Penda, *La Nasse*, Joseph-Jules Mokto, *Ramitou mon étrangère*, Jean-Pierre Makouta-Mboukou, *Le Contestant*, Honoré Godefroy Ahanda Essomba, *Le Fruit défendu*, Francis Bebey, *Le Roi Albert d'Effidi*, Patrice Etoundi M'Balla, *Lettre ouverte à Sœur Marie- Pierre*, Bernard Nanga, *Les Chauves-souris*, pour ne mentionner que ceux-ci.

3 Dans des propos de femmes beti recueillis par Jeanne Vincent, une informatrice — comme plusieurs autres — regrette l'ancienne vie féminine, et la cohésion sociale sur

laquelle elle reposait. (*Traditions et transition*, 1976 : 142.)

4 C'est le jugement porté par le critique camerounais David Ndachi Tagne sur *C'est le Soleil qui m'a brûlé* de Calixthe Beyala. « Notes de lecture », *Notre Librairie*, 100 (janvier-mars 1990 : 98).

5 Le critique français, Bernard Mouralis, cite la figure de l'orphelin comme étant une des images fondamentales sur lesquelles s'articule la modernité culturelle dans la littérature africaine. « Mongo Beti et la modernité », *African Literature and its Social and Political Dimensions*, Eileen Julien, Mildred Mortimer, Curtis Schade, eds., Washington : Three Continents Press, 1986 : 90.

6 Les recherches de Laburthe-Tolra soulignent la nécessité de la confession au Sud-Cameroun dans nombre de pratiques contre la maladie et la stérilité (1985 : 177-184), ainsi que dans le grand rituel féminin, le *mévungu* (1985 : 333).

7 Karen Keim a utilisé avec succès cette approche du roman contemporain camerounais. Le thème de la ruse que représente la tortue, Kulu, de la tradition orale sud-camerounaise se révèle fructueux comme moyen d'aborder le roman (Keim, 1986).

8 La première tentative dans ce domaine fut *Littérature camerounaise* (1961) de Basile-Juléat Fouda, Henry de Julliot et Roger Lagrave. Peu de temps après Lilyane Kesteloot publiait *Neuf poètes camerounais* (1965). Pour les autres approches du domaine littéraire camerounais, voir Bjornson, « A Bibliography of Cameroonian Literature », 1986 : 85-92.

9 Louis Ngongo, *Histoire des forces religieuses au Cameroun* (Paris : Karthala, 1982) 135. Ngongo indique que nombre d'arrêtés — à partir de 1930 — précisent que les écoles des missions où l'on enseigne les langues locales n'auront droit à aucune subvention sur les fonds publics.

10 Les travaux de Joshua Fishman éclairent de façon originale le lien entre la langue vernaculaire et la possibilité du nationalisme ainsi que le rôle joué par les proto-élites dans la diffusion des langues de domination. Voir *Language and Ethnicity in Minority Sociolinguistic Perspective* (Philadelphia : Multilingual Matters, 1989) 269-338.

11 Bien avant le travail des linguistes, Jean-Paul Sartre, dans l'article « Présence noire : une langue étrangère les habite et leur vole leur pensée » (*Présence africaine*, n° 1, p. 29) avait noté l'effet délétère de l'enseignement colonial :

« L'enseignement colonial a littéralement gangréné la pensée et l'affectivité de l'Africain et truffé son comportement d'un cortège de complexes et de réflexes anormaux... et par son caractère assimilateur et par la négation de la culture nationale... il aboutit à une véritable aliénation du colonisé. »

Cité in Ambroise Kom : « La Langue française en Afrique noire post-coloniale », *Peuples noirs, peuples africains*, n° 12, nov.-déc. 1979, p. 51.

12 Claire Dehon signale que puisque l'universalité ne recueille pas l'adhésion de tous les écrivains camerounais, la littérature camerounaise « aurait dû donner naissance à deux catégories romanesques facilement reconnaissables, l'une locale et folklorique et l'autre internationale » (1989 : 266). Si cet état de choses ne s'est pas produit, le processus imaginophage n'en est-il pas responsable ?

13 Cité par Pierre Claver Nang-Eyi-Obiang, « Le Mvett : le passage de l'oral à l'Écrit chez Tsira Ndong Ndoutoume », *Itinéraires : l'écrit et l'oral*, vol. I (Paris : L'Harmattan, 1982) 54-55.

14 Il faut toutefois préciser que plus tard, l'auteur se servit d'Akoma Mba, héros du mvett, comme modèle pour Mor Zamba dans *Remember Ruben*.

15 Soulignant le rôle d'intermédiaire du prêtre, le Père P. Fertin, C. S. Sp., précise qu'il lui faut « exhorter les fidèles au respect envers les dépositaires de l'autorité civile, en rappelant notamment que l'exercice du pouvoir est chose complexe et

difficile... à l'obéissance des lois justes, à la participation aux charges de l'État... » Il conclut qu'il est « nécessaire qu'il y ait entre les deux pouvoirs un système de rapports bien ordonné », *Le Prêtre et le politique*, Yaoundé/Douala : Information Catholique du Cameroun, imprimatur, René Graffin, archevêque de Yaoundé, 1er septembre 1959. CAMP Microfilm : Cameroun ephemera, MF-387, 1952-1961.

16 Les premières œuvres furent des traductions de la Bible en duala : 1848 *Kala's Mateo*, 1862 Nouveau Testament, 1872 Ancien Testament; chez les Pahouins la American Bible Society produit *Selections, Mpongwe* en 1859; dans le Sud-Cameroun plus de 66 traductions de la Bible par des Camerounais ont été produites en bassa, bulu, bali, duala et ewondo. La littérature à proprement parler, fait son apparition en 1896 avec *Besenedi ba Yehova* de Yoshua Dibundu. Voir J. -C. Bahoken et Engelbert Atangana, *La Politique culturelle en République Unie du Cameroun* (Paris : Les Presses de l'UNESCO, 1975) pp. 59-60.

17 Il ne faut toutefois pas oublier que le sultan des Bamoun, Njoya (1889-1933) inventa l'écriture bamoun, fonda des écoles, et écrivit une encyclopédie à partir des connaissances que lui avaient confiés les Bamoun les plus vieux : *Histoire des lois et coutumes des Bamoun* (traduction du pasteur H. Martin, Paris : IRCAM, mémoire V, 1952).

18 Dans l'interview du 25 mai 1979, James Oto affirme que « le mbômômvét à Sangmélîma joue à l'église : il chante la Bible vers 1935 ». De son côté le père Mveng se souvient : « Certain catéchiste de Yaoundé chantait sur son mvét le Jugement dernier avec des accents que l'auditoire ne pouvait plus oublier » (1963 : 246). Spécialiste de la tradition orale basa, Pierre Ngijol souligne que « le catéchiste est devenu le maître à penser et l'amuseur du village : ne raconte-t-il pas des choses autrement plus merveilleuses telles que la fuite d'Égypte et le passage de la mer Rouge ? » (1980 : XXIV).

19 Rendant compte d'une expérience d'apprentissage oral des hauts faits bibliques, le missionnaire Jean-Claude Bouchard explique que les chrétiens voient alors l'Évangile comme faisant partie de leur propre langue :

lorsque les gens disent : « maintenant c'est notre langue », il s'agit bien moins ici de la langue des traductions que du langage culturel; avec cette expérience de mémorisation, nous avons rejoint un fait de leur culture : l'oralité, et par le fait même, le contenu de cette mémorisation : l'Évangile apparaît comme moins « étranger », moins « étranger ».

« Une Expérience de tradition orale et de mémorisation des Évangiles en milieu traditionnel africain », *Hermeneutique de la littérature orale; Colloque de Yaoundé-Mvolye, 2-4 septembre 1975*, Douala : Collège Libermann, 1976, p. 128.

20 Ruth Finnegan note que l'on suppose généralement l'arrivée du Christianisme et la tradition livresque qui y est associée, comme mettant fin à l'oralité en Afrique. Elle précise que c'est tout le contraire : la nouvelle religion, par la transfusion de prières, témoignages et hymnes religieux dans les langues africaines, élargit le fonds des récits oraux — certains transmis sur les ondes radiophoniques — produits en Afrique.

21 L'abbé Tsala expliquait dans l'interview du 20 mars 1979, que citer la Bible était devenu une manière de garantie de l'origine ancienne de la parole et de sa véracité.

22 Laburthe note les divers noms de Dieu utilisés au Sud-Cameroun : Père des ancêtres : *Nyambe (Zamba)*; Dieu du Ciel : *Loba (Yob ou Ntondobe* chez les Beti). Il précise que le terme LOBA fut choisi par le pasteur Saker pour traduire le Dieu des chrétiens, et que les autres désignations tombèrent en désuétude (1985 : 35, n. 16). De son côté, Pierre Alexandre avance que les traducteurs missionnaires ayant utilisé le mot « Zamba » pour Dieu, se sont trompés; employer « Zamba » aboutit à une déification de l'homme, Zamba étant le nom du premier Pahouin. D'après cet auteur, « Mebe'e » aurait mieux traduit l'idée de Dieu. (*Le Groupe dit pahouin*, 1958 :

107-109.)

23 René Philombe signale que la tradition orale a accueilli le discours biblique grâce aux efforts des missionnaires qui « avaient usé de tous les moyens pour détourner des croyances ancestrales ces grands intellectuels que furent les joueurs de mvèt » (Philombe, 1977 : 84).

24 Nous sommes redevables, en ce qui concerne la notion de théophagie, au travail de H. Maurier et de F. Rodegem : *Religions Traditionnelles et Christianisme*, pp. 663-679.

25 Voir Richard Bjornson, 1991 : 27.

26 Abbé Théodore Tsala, « L'Abbé Tobie Atangana », *Spiritus* 8 (sept. -oct. 1961) 263.

27 Jacques Fame Ndong, « Commentaire du roman », *Nanga Kon*, p. 16

28 Le chef révolutionnaire de l'U. P. C., Ruben Um Nyobé, bien que renvoyé par l'École normale de Foullassi, est resté membre d'une Église protestante de Douala, Ngongo, 1982 : 208.

29 Albert Gérard souligne le fait que la langue douala fut promue lingua franca par les colonisateurs allemands, suivant la piste ouverte par le missionnaire baptiste Alfred Saker, auteur de la première grammaire douala (1855) et de la première traduction des évangiles (1848). (Gérard, 1981 : 382.) Ces développements précoces expliquent sans doute la perspicacité de « dualaman », fruit du long commerce des Doualas avec les missionnaires.

30 Dualaman, « Le Cameroun revendique son indépendance », *Le Cri des nègres*, septembre 1933, p. 2 et Joël, « L'Œuvre des missionnaires blancs est terminée au Cameroun, ceux-ci n'ont qu'à se retirer », *Le Cri des nègres*, janvier-février 1933, p. 2.

31 Les racines de l'actuelle Église Baptiste Camerounaise ainsi que de la Congrégation Baptiste du Cameroun remontent à une première sécession en 1888 de la Mission de Bâle, suivie de trois autres sécessions jusqu'en 1963. En 1934, l'église Protestante Africaine se scinde de la Mission Presbytérienne Américaine, celle-ci ayant refusé de traduire la Bible en langue Ngumba.

32 Thomas Melone note que l'église protestante du Cameroun « a été considérée par les observateurs comme une institution favorable au progrès politique du pays, par rapport à l'Église Catholique jugée nettement réactionnaire » (1971 : 144).

33 Félix Moumié, « Religion ou Colonialisme ? ; réponse au communiqué des évêques réunis à N'Kongsamba, basé sur un discours prononcé le 17 avril 1955 », Douala : Bureau du Comité Directeur, Union des Populations du Cameroun, Section Camerounaise du Rassemblement Démocratique Africain, *CAMP Cameroon Political Ephemera 1952-1961*, Microfilm n° 387, reel 1. En 1983, *La Voix du Kamerun*, organe central de l'UPC se réclamait toujours du christianisme, malgré l'exclusion du parti du pouvoir :

l'UPC reste plus que jamais... le parti des chrétiens qui s'engagent dans la lutte pour les droits économiques, politiques et sociaux... (mai-juin 1983 : p. 27).

34 Il est intéressant de noter que cette description plutôt irrévérencieuse de l'art oratoire traditionnel respecte les canons du récit du mvèt que Christiane Seydou énumère ainsi : il est « marqué par la démesure : accumulation et débordement verbal, fantaisie débridée... Recherche de l'excès, de la redondance et de l'explicite... Déclamation très expressive... Expressionnisme poussé à l'excès : cris, onomatopées... » (Voir Gorog-Karady, 1982 : 89 et 91.)

35 Eno-Belinga signale que le poème, ainsi que les chants s'y rapportant « étaient l'objet d'un contrat. Le disciple était tenu d'offrir à son maître sa propre sœur, à défaut de celle-ci toute autre jeune fille de son entourage parental immédiat, et divers autres dons en nature ». *Littérature et musique populaire en Afrique noire* (1965 : 118).

36 Zumthor observe que la poésie est confiée à des spécialistes au Cameroun dont « les maîtres constituent une association professionnelle initiatique de haut prestige » (1983 : 215).

37 L'abbé Léon Messi, pour sa part, affirme que le mvèt produit des récits qui sont soit de la « science fiction », soit des « récits historiques, bien qu'embellis pour l'hyperbolisme. » (Interview : 22/11/78.)

38 Richard Bjornson, dans son livre sur la littérature camerounaise, décrit le rôle unique des Éditions CLE dans l'édition africaine (1991 : pp. 153- 161).

39 Dans *Le Livre camerounais et ses auteurs*, René Philombe signale que « la quasi-totalité des élites de l'État » est sortie de ces établissements, « grands foyers de bouillonnement culturel où bien des talents trouvèrent l'occasion d'éclore » (1977 : 97).

40 Pour une explication de la sixa, voir René Bureau, « Ethno-sociologie religieuse des Douala et apparentés », *Recherches et Études Camerounaises*, 7-8 (1962) et Richard Bjornson *The African Quest for Freedom and Identity*, 470 n.

41 Dans sa thèse sur l'évangélisation au Cameroun, Edward Forcha Lekunze précise que la polygamie était un obstacle majeur à la christianisation au Cameroun (*Chieftancy and Christianity in Cameroon, 1886-1926*, 1987 : 169).

42 Les femmes camerounaises interviewées par Jeanne Vincent décrivent presque unanimement le mariage polygame comme étant un « enfer ». *Traditions et transition*, Paris : Berger-Levrault, 1976 : 9. Voir aussi René Bureau, « Ethno-sociologie religieuse des Duala et apparentés », *Recherches et Études Camerounaises* 7-8, n° spécial, 1962 : 349-352.

43 Dans l'interview de VII/79, Mongo Beti explique les raisons de la relative popularité d'une institution comme la sixa : « La femme africaine était tellement avilie par la tradition africaine, bantoue du moins, que tout ce qui pouvait paraître redonner du prix au mariage était accueilli par les femmes avec enthousiasme. » Selon lui, le mariage chrétien était une garantie contre la répudiation de la femme, manière d'excommunication sociale qui la menaçait sans cesse.

44 Laburthe-Tolra décrit « L'extrême objectivation de la femme réduite à la limite à l'état d'instrument économique dépourvu d'expression subjective. En toute circonstance elle a d'abord à se taire, à garder le silence... Dépourvue de toute capacité au sens juridique du terme, ne pouvant rien posséder, elle est sans autre lien avec l'humanité que le rattachement plus ou moins tenu à son lignage d'origine et les avantages liés à la maternité. » (1977 : 890.)

45 Les femmes apprenaient les rudiments de la lecture pendant leur passage à la sixa comme le montre le témoignage suivant de Germaine, une Camerounaise interviewée par Jeanne Vincent :

L'école en Ewondo ce n'est pas bien; en Français c'est beaucoup mieux !... nous n'avions école qu'une fois par semaine, le jeudi. On nous apprenait le petit syllabaire, rien de bien précis !... Nous avons fait trois ans d'école en Ewondo, et nous ne savons rien. (J. Vincent, 1976 : 56.)

La majorité des interlocutrices camerounaises de Jeanne Vincent voient la fin de la polygamie comme un pas crucial dans leur accession à l'autonomie (1976 : 23, 24, 74).

46 Ceci n'est toutefois pas absolument clair. James Oto affirme que les femmes « ne savent pas écouter le mvèt », les filles n'étant pas admises dans l'abaa (salle communale) où se récite le mvèt. (25 mai 1979.) Elie Ekogamve renchérit en précisant que « les joueurs de mvèt sont toujours des hommes » (1969 : 18). Eno-Belinga signale que l'exclusion de la femme n'était pas de règle au cours des récits de mvèt; au contraire, l'épouse du mbômô-mvèt jouait un rôle actif pendant le spectacle (elle dirigeait le chœur, tenait l'instrument lorsque son mari dansait, etc.); toutefois,

il ne l'implique pas dans la récitation de la poésie elle-même. Cependant, une photo dans une publication du ministère de l'Éducation du Cameroun nous porte à croire que la question de la participation féminine au mvet reste à éclairer davantage; elle porte les précisions suivantes : « Assomo Ngonon Eela, chanteuse et danseuse de Mvet, ethnie Boulou Dja-et-Lobo. » (*Danses du Cameroun*, 1971 : 99.) Dans le mvet recueilli par Herbert Pepper, les femmes font partie de l'auditoire et le barde se réfère à une femme musicienne, Okor Esila qui jouait le mvet dans la région de la rivière Abanga. (1972 : 136, 1. 134.) Pour ce qui concerne les Basa, Ngijol signale que la « grande poésie lyrique » ne se pratiquait que par les hommes initiés. Quant au genre héroïque accompagné du hilun, Ngijol précise qu'il « était rarement exécuté par les femmes » (1980 : XXI). De son côté, Calixthe Beyala affirme que le mvet n'est pas un instrument joué par les femmes. (Interview : 6/7/92.)

Chapitre premier

La symbolique de l'arbre : le cosmos violé

L'expérience religieuse des peuples du Sud-Cameroun s'est toujours manifestée à travers le symbole¹. (Mveng, 1974 : 121.) En analysant le réseau des symboles dans les œuvres d'écrivains contemporains camerounais, nous pourrions capter les reflets du discours religieux pré-chrétien dans le roman ce qui permettra d'élucider certaines valeurs fondamentales du peuple camerounais. Bernard Zadi souligne ainsi le lien symboles-valeurs :

La symbolisation ne révèle pas seulement la puissance créatrice du peuple africain, elle est aussi une manière de fixer dans l'absolu ce que la société considère comme l'essentiel de ses valeurs. (1979 : 19.)

Le critère qui nous permettra de juger de la nature religieuse des textes camerounais ne se situe ni dans l'exactitude avec laquelle ils décrivent les aspects matériels de la religion, ni dans le degré de correspondance qu'ils entretiennent avec un fait métaphysique. L'élément religieux qui nous intéresse est celui qui suscite l'imagination de l'homme par l'évocation de l'expérience primordiale dont il est issu. Une telle expérience, gravée dans les mythes et les légendes d'origine, est sans cesse sacralisée à travers les initiations et autres rites. Ainsi l'accession à la conscience en tant que peuple que représentent les mythes fondateurs, forme la pierre angulaire de la pahouinité.

Cette pierre angulaire peut-elle continuer à avoir une fonction littéraire, vu le nouveau contexte national camerounais, où le sentiment d'une communauté d'expérience socio-historique dépasse les bornes ethniques ? C'est ce que notre étude tentera d'éclaircir.

Les textes de Mongo Beti, Ferdinand Oyono, René Philombe, de Werewere Liking et d'autres dont il sera question ici, révèlent la « pahouinité » du peuple sud-camerounais par l'emploi de certains symboles naturels dominants que nous pouvons classer comme religieux dans la mesure où ils émanent de la religion pré-chrétienne et des différentes manières dont elle matérialisait l'expérience primordiale des peuples de cette région. Ces symboles sont des « hiéro-phanies », à la manière dont Mircea Eliade les conçoit, car ils sont autant de lieux où le sacré vient à se manifester². Tout objet quelconque possède une identité profane, immédiate et vérifiable. En

revanche, l'objet hiérophane n'est pas déterminé uniquement par sa participation au monde concret car il est doté d'une identité sacrée.

Lorsqu'un objet naturel (arbre, pierre, montagne, etc.) manifeste un aspect du sacré, il se produit une sorte de fissure dans les différents niveaux d'appréhension de l'existence. L'entendement — la connaissance — s'effectue alors non seulement par la voie objective, mais aussi par la voie de l'expérience subjective. Le symbole hiérophane réunit ainsi deux éléments foncièrement contradictoires : le sacré et le profane. Ce concept, fondamental à notre analyse, est ainsi défini par Eliade :

C'est bien cette communion paradoxale du sacré et du profane, de l'être et du non-être, de l'absolu et du relatif, de ce qui est éternel et de ce qui est fait pour changer, que toute hiérophanie et même la plus élémentaire est appelée à révéler.

Comme nous le verrons, les hiérophanies des œuvres en question sont le lieu de communion du sacré et du profane, d'où leur importance comme témoignages de la religion traditionnelle du Sud-Cameroun. Mais leur importance dépasse le cadre des croyances, car sur le plan littéraire ces affrontements entre l'ancien et le nouveau, la tradition et le modernisme, témoignent de la fin du système discursif oral et de l'élaboration des formes d'expression propres au contexte camerounais colonial et post-colonial. Ce système symbolique constitue alors le substrat produit par le microcosme pahouin sur lequel s'érige le roman camerounais. Le double défi du roman se situe dans sa tentative de rendre visible non seulement ce que cachait le discours colonial officiel et ce qui est obscurci par le discours néo-colonial actuel, mais aussi ce que révèlent les hiérophanies du discours pré-colonial. Comme nous le verrons, le roman adopte alors une stratégie cherchant à neutraliser les effets théophages et imaginophages hérités de la rencontre avec l'Occident.

Il va sans dire que la pahouinité de cette région n'existe plus dans sa « pureté » originelle. Ainsi, sur le plan religieux, nous ne pourrions plus espérer rencontrer ce que le sociologue Bernard Holas appelle la « religion traditionnelle », c'est-à-dire un système religieux dans lequel il est impossible de discerner des influences extérieures, extra-africaines (1972 : 120). L'ancienne hiérophanie pré-chrétienne du groupe pahouin a été morcelée et épuisée par une nouvelle révélation, celle du christianisme.

Chaque hiérophanie pré-chrétienne était incomplète — l'araignée divinatoire, par exemple, ne pouvait transmettre qu'une parcelle de la

connaissance sacrée que venaient compléter d'autres pratiques — d'où la nécessité d'avoir recours à de nombreux intermédiaires naturels. Ainsi la religion beti se caractérise par la fréquence et l'intensité des relations avec l'invisible, comme le précise Laburthe-Tolra (1977 : 24).

Au niveau des pratiques religieuses, le christianisme élimina la nécessité d'avoir recours aux objets hiérophanes pré-chrétiens en y substituant les siens; au niveau spirituel, il chercha à se soustraire au monde naturel, en visant l'au-delà par sa recherche de rédemption et d'absolu. Avec l'avènement du christianisme au Sud-Cameroun, l'objet hiérophane perdit sa vigueur et, sevré de sa dimension sacrée, se retrouva abaissé au niveau des « choses mortes ».

Les œuvres que nous allons examiner foisonnent de symboles naturels, « choses mortes » à la lecture superficielle, mais hiérophanies à la lumière d'une lecture informée par la religion et la culture pré-coloniales. L'analyse des symboles permettra d'appréhender un autre niveau de signification doublant l'univers qui jaillit à travers la langue française. Dans cette archéologie littéraire, nous rechercherons les signes modernes d'un discours plus ancien, car tout ce qui est aujourd'hui profane dans le cosmos sud-camerounais a été hier sacré ou a pu l'être³. Ces signes sont autant de stratégies permettant de contourner les effets de la glottophagie : perte de la langue maternelle chez les écrivains, mais maintien d'images signifiantes dans le contexte culturel sud-camerounais. Nous pourrions alors conclure, comme le fait Jacques Fame Ndongo pour ce qui concerne Mongo Beti, que l'écriture des romans étudiés est « largement générée par la « pahouinité » originelle » (1985 : 370).

Écologie et langue

L'expérience primordiale du monde beti pré-chrétien se fonde d'abord et avant tout dans les rythmes du monde naturel. La vie dans un tel milieu est une expérience foncièrement religieuse car, comme l'indique Eliade, « les rythmes de la végétation révèlent à la fois le mystère de la vie et de la Création, et celui du renouvellement, de la jeunesse et l'immortalité » (1965 : 127). L'arbre joue un rôle central dans ce milieu naturel où « il faut complètement casser le cou, nuque contre omoplates, pour voir un coin du ciel... » (Liking, *Orphée*, 1981 : 25). La forêt semble alors menacer l'homme :

Derrière la cacaoyère, une touffe plus dense obstrue la ligne d'horizon : c'est la forêt. Parfois, on a l'impression qu'elle se resserre autour des cacaoyères comme le boa autour d'une gazelle; on étouffe, on va s'étrangler, puis elle desserre l'étreinte et semble

Les arbres incarnent l'archétype exemplaire de la végétation telle qu'on la trouve au Sud-Cameroun. Voici comment se présente cet aspect du monde naturel au voyageur :

Lorsque le voyageur parvient au sommet de l'une de ces croupes, après une courte et facile ascension, il n'éprouve pas cette légèreté du corps, ni cette exaltation de l'âme que font naître les vastes et clairs horizons. Il aperçoit seulement des arbres, des millions d'arbres, une mer immense de feuillage vert sombre qui ondule et se fond lentement dans l'éternelle brume du lointain, et en face de cette uniformité grandiose, émouvante et mystérieuse, il mesure sa petitesse et se recueille malgré lui. (Koch, 1968 : 8.)

Si l'anthropologue blanc pétri de science occidentale se recueille face à ce spectacle naturel, il est d'autant plus facile de comprendre l'attitude de l'homme beti devant ces géants végétaux. Sur le chemin du retour à son village après une absence de vingt ans, le protagoniste de *La Ruine presque cocasse d'un polichinelle* se recueille devant les géants sylvestres :

— Grands arbres sans âge, votre rassemblement n'a pas de pareils ailleurs, dans le monde, je le sais; vastes fourrés, mes amis, vous vous déployez en volutes boursoufflées qui ne me sont point inconnues, sans m'être tout à fait familières (80).

Si l'homme s'incline devant le monde naturel, il lui incombe de s'adapter face à son emprise. Cette adaptation le pousse à rechercher à la fois la connaissance pratique et l'utilisation sacrée de la nature, gages de sa survie ⁴. Comme le remarque Prince Dika Akwa, « l'utilisation amicale des forces de l'Univers, est, pour tout *Niam-béiste*, une invitation à devenir scientifique et religieux en même temps ». (1955 : XII.) Notons ici que la religion pahouine est un monothéisme dans lequel les phénomènes naturels sont autant de manifestations de Nyambe (*Nambe* chez les Basa), de Dieu; la pratique religieuse est cependant centrée sur l'homme, et vise le maintien de son équilibre personnel et social⁵.

La vie quotidienne du Sud-Cameroun recèle d'innombrables exemples de la relation homme/arbre dans le cosmos beti, comme le démontre la recherche anthropologique ⁶. La forêt constitue donc un espace important dans l'imaginaire camerounais. Un révélateur fondamental de cette relation entre l'homme et son milieu se trouve dans les langues camerounaises du groupe bantou ⁷. Abordons cet aspect pour ce qui concerne l'ewondo, langue des Beti et sous-groupe pahouin,

afin de mieux voir sur quelles bases peut reposer la symbolique de l'arbre dans l'œuvre des écrivains d'origine sud- camerounaise.

Il est significatif que cette langue dont les noms se divisent en six classes, réserve, dans une large mesure, sa cinquième classe aux noms d'arbres ⁸. D'autre part, un inventaire de la flore sud-camerounaise signale l'existence de plus de soixante espèces différentes d'arbres, confirmant, sur le plan écologique, le rôle prépondérant que jouent les noms d'arbres dans la langue au Sud-Cameroun (Koch, 1968 : 264-267). Mais un autre fait capital vient s'ajouter à ceux-ci : selon L. Malart-Guimera, la botanique beti dote chaque arbre non seulement d'un nom profane mais aussi d'un ou de plusieurs noms ésotériques⁹. Ceci constitue une preuve de la double vocation de l'arbre, objet naturel, mais aussi agent du monde où les forces du bien et du mal se livrent continuellement bataille et, par cela même, objet hiérophane.

Dans sa fonction ésotérique, l'arbre se trouve être un nœud de participation dans lequel la force vitale peut être soit renforcée, soit diminuée selon l'emploi qui en est faite. C'est que l'arbre, de par la création symbolique de l'imagination, possède une personnalité définie que « détermine son emploi dans tel ou tel rite, dans telle ou telle thérapeutique ». (Mallart-Guimera, 1971 : in Laburthe-Tolra 1977 : 1232.) L'arbre au nom profane d'*oven* ou *oveng* (Guibourtia tessmannii) servira d'exemple. Il possède trois noms ésotériques : a) *nnomele* = arbre mâle; b) *ele beeyem* = arbre des sorciers; c) *esingan* = objet aux pouvoirs bénéfiques.

Comme *nnomele*, l'*oven* manifeste la virilité, se référant certainement aux rites permettant d'accroître cette force précieuse : c'est en même temps une virilité qui symbolise le lien entre morts et vivants car les ancêtres sont censés habiter le *nnomele*. (Laburthe- Tolra, 1977 : 615 et 1299.) En tant qu'*ele beeyem*, l'*oven* a la virtualité de jouer un rôle maléfique; ces arbres peuvent tuer, et l'écorce en est particulièrement recherchée pour la confection des talismans destinés à éloigner les sorciers. L'*oven* sous sa nature d'*esingan* manifeste la capacité de redonner la fécondité, bien inestimable dans cette société où la procréation est un devoir quasi-sacré. (Laburthe, 1977 : 1337.) L'hiérophanie de l'*oven* représente ainsi un microcosme de l'univers : le lien entre ciel et terre, le principe mâle phallique (*nnomele*), le principe femelle nourricier (*esingan*) et aussi les forces du mal (*ele beyem*) qui visent à rompre l'équilibre naturel. Manière d'arbre-cosmos, l'*oven* renferme toutes les possibilités de l'existence.

C'est sans doute en raison de ses multiples propriétés que cette même espèce d'arbre devient l'adjuvant du héros central de la poésie orale

du mvèt. Devant la demeure d'Akoma Mba on trouve un *oven*, « grand arbre millénaire au pied duquel brille une mare magique. Tout Engong sait que tout corps humain plongé dans cette mare ne remonte jamais à la surface » (Ndoutoume, 1970 : 101). Dans son travail sur le mvèt, Dan Assoumou N'Doutoume expliquant les points cardinaux employés dans le mvèt, note que l'on désigne l'est par l'expression *Etone Abandzik Mekok Mengoon*, qui veut dire « arbres géants, monts rocheux » (1986 : 40). Si l'on tient compte du fait que les migrations dans l'histoire des personnages fabuleux du mvèt partent de l'est pour aboutir à l'ouest, ne pourrions-nous pas dire que ces arbres géants deviennent le point d'origine des êtres mythiques qui ont peuplé l'imaginaire pahouin ?

Comme la langue, la tradition orale est riche en références à l'hiérophanie sylvestre. Dans une large mesure, cette tradition de parole artistique sert dans l'apprentissage des enfants à la vie et s'effectue par le moyen de contes, de devinettes et de proverbes. L'arbre joue un rôle non négligeable dans cette formation, grâce à sa puissance hiérophane. Les écrivains, bien que formés par l'école occidentale, n'ont pu échapper, au moins en partie, à cette forme d'enseignement de base dont nous donnons l'échantillon suivant, à titre d'exemple.

La devinette « dans la cour de mon père se dressait un arbre aux branches étendues de partout le pays » amène l'enfant à réfléchir sur ce que peut représenter l'arbre ¹⁰. La réponse étant la « parenté », il apparaît que l'hiérophanie de l'arbre renferme un faisceau symbolique qui se réfère aux vivants comme aux morts. Par ses racines, qui servent de sépulture, il touche au monde souterrain, habité par les ancêtres morts. L'immense frondaison de sa cime évoque les descendants des ancêtres et leur quête du sacré, émanation des cieux.

L'analyse de la fonction de l'arbre dans les œuvres de Mongo Beti, Ferdinand Oyono et d'autres, tiendra compte d'un certain nombre de croyances traditionnelles pré-chrétiennes. À partir de ces hiérophanies polysémiques, nous rechercherons une voix tissée dans le texte même, celle qui constitue le discours religieux. La typologie ainsi dégagée sera également appliquée à d'autres textes du corpus camerounais afin d'illustrer son applicabilité. Nous aborderons ainsi un trait culturel distinctif de l'imaginaire des hommes ayant pour tradition le milieu forestier.

Comme nous venons de le voir, la grande familiarité de l'homme beti avec la forêt se manifeste dans sa langue, son écologie et sa tradition orale. Ce n'est donc pas pur hasard si les œuvres de littérature écrite font également appel à l'arbre. Comme point de départ, voyons comment se présente l'arbre au niveau des « choses mortes », c'est-à-dire coupé de sa nature hiérophane, de sa dimension sacrée. C'est le contact avec la civilisation occidentale qui transforme l'arbre en objet profane, comme l'indique ce passage au début de *Ville cruelle* de Mongo Beti :

Un petit train, crachotant, misérable, venait d'une petite gare voisine, en plein air, et prenait livraison des billes sitôt dégrossies. Il les emmenait blanchies, numérotées, sagement couchées dans de longues voitures, vers Dieu sait quelle destination (p. 19).

Le train, emblème de la civilisation occidentale, viole la sphère sacrée de la forêt. Instrument de pillage, il s'approprie des arbres pour alimenter l'Occident, assoiffé de richesses naturelles. Les scies de l'homme blanc coupent l'arbre de ses liens avec le monde des ancêtres (ses racines) comme avec celui des forces telluriques (ses branches). L'arbre, hiérophanie pour l'homme traditionnel beti, devient dès lors une « chose morte » car il ne reste plus que des billes « blanchies », c'est-à-dire démunies des propriétés rituelles et thérapeutiques que renferme l'écorce ¹¹.

Ces billes « numérotées » et « sagement couchées » sont une image du monde occidental, éminemment bureaucratisé et administrable, qui transforme l'individu en objet. Tel une bille « sagement couchée », l'individu est facilement repérable dans le grillage qui s'étend sur tout l'espace social. Dans *Ville cruelle*, l'arbre est réduit par l'homme blanc « aux proportions de l'usine et de la civilisation » (p. 18), si bien que les billes ne sont plus que des « cadavres » (p. 148). L'écrivain infuse le symbole de l'arbre du drame central qui se joue au Cameroun depuis l'ère coloniale : la destruction de cultures locales pour favoriser l'implantation du mode de production et de consommation occidental.

Génératrice du conflit central dans *L'Homme-dieu de Bisso*, l'irruption du profane occidental dans la sphère sacrée du monde pré-chrétien sonne le glas de l'ordre traditionnel¹². La perception du monde matériel, conditionnée par la notion de profit ne peut faire de place aux dimensions spirituelles :

Le forestier Delange s'est permis d'abattre l'arbre qui était le temple du dieu-gardien du pays. À ses yeux, c'était un arbre comme les autres. Pourtant, cet arbre sacré portait en lui le destin de notre tribu. (L'Homme-dieu de Bisso, p. 45.)

Démunis de leur moyen habituel de communiquer avec les forces du sacré, les hommes de Bisso sont des proies faciles aux forces du mal (stérilité, maladies, sorcellerie). Celles-ci ne pourront être repoussées qu'au moyen d'une nouvelle hiérophanie, celle de l'homme-dieu. Sensible au déséquilibre de l'écologie de Bisso produit par le forestier Delange, son héritier décidera d'abandonner l'entreprise destructrice paternelle, ne pouvant supporter de passer sa vie « à détruire les dieux et les économies des animistes pour en tirer profit » (p. 70).

Dans *Orphée d'Afrique* de Werewere Liking, la forêt camerounaise nourrit également l'Occident de sa sève :

Et chaque année, on s'acharne sur la forêt. On scie, on abat. Des géants nouveaux, gorgés de sèves séculaires, sont scindés en billes, et transportés là-bas... (Liking, 1981 : 25.)

Sans doute est-ce pourquoi l'arbre est devenu médiateur inefficace dans le deuxième roman de cette écrivaine. Sous le signe du sacrifice et de la communion, on plantait un arbre le jour anniversaire d'un village; la « communauté célébrait donc sa naissance en faisant des sacrifices au pied de l'Arbre ». Soulignant l'unité entre tous les membres du village, les sacrifices étaient suivis d'un grand repas pris en commun au cours duquel « le mal fuira à grandes enjambées devant les cliquetis des Masques de chasse et de guerre » (Liking, 1983 : 83).

Werewere Liking nous donne une version moderne et urbaine de cette cérémonie dans *Elle Sera de jaspé et de corail*. La foule du quartier concerné passe sa journée à attendre un des siens, l'invité d'honneur : Monsieur le Ministre. Ce dernier, au lieu de manger la chair de cabri sous l'arbre-médiateur de son quartier d'origine, « se délectait de la chair et du sang de l'Agneau pascal à la Cathédrale... les grâces de la mère-Église (sont) tout de même plus puissantes que tous les Masques et les Arbres-Fétiches réunis » (1983 : 86).

Devant un tel abandon, l'arbre-médiateur devient inefficace, incapable de rétablir le lien avec les mânes ¹³. Quand Monsieur le Ministre daigne se présenter en fin de journée, on tente néanmoins de continuer la cérémonie :

Le cabri fut enfin sacrifié au dernier rayon du soleil et les Morts moururent avec lui. Son sang bouillant de soleil grilla complètement l'Arbre-Fétiche-d'Unité-de-Vérité qui se mit à cracher des feux endeuillés à la grande joie des touristes et de leurs flashes : un festival d'artifice ! (1983 : 88.)

Le sang sacrificatoire a perdu sa propriété vivifiante et laisse entrevoir la fin d'un mode de pactiser avec les forces qui régissent le monde. La mort de l'arbre-médiateur, captée par les flashes du touriste, signale la reddition de la religion pré-chrétienne devant la puissante « mère Église » occidentale, mettant fin au rapport privilégié qui a toujours existé entre l'homme et le cosmos au Sud- Cameroun.

Tout comme la mère Église dans le milieu urbain camerounais actuel, la route tracée dans la forêt équatoriale est le symbole de l'Occident qui viole l'espace sacré sylvestre en y imposant ses structures temporelles et spatiales. Ce temps linéaire, hérité de la tradition judéo-chrétienne, s'organise en fonction de la vie éternelle — c'est-à-dire future —, récompense de la vie temporelle¹⁴.

Il signale la fin du temps cyclique fondé sur le retour périodique aux sources antiques par le moyen du mythe et du rituel. En même temps, il annonce l'instauration de la notion du temps historicisé, ayant comme début un point fixe dans le passé, et s'avançant inexorablement vers l'avenir. Il valorise ainsi ce qui est nouveau tout en rendant l'ancien inefficace.

Le narrateur de *Remember Ruben* de Mongo Beti souligne que la route « formait un monde totalement distinct du nôtre » (RR, p. 45). Elle est en effet le résultat d'une grande entreprise coloniale qui tente de découper et d'organiser l'espace camerounais selon sa propre conception. Elle n'est pas une artère de communication naturelle comme l'est le sentier ou le fleuve, mais elle a été arrachée à la forêt par des méthodes qui sont le fruit de l'esprit rationaliste européen imprégné d'un certain héritage romain¹⁵. Ainsi la route surgit de l'idéal centralisateur français qui tentait, dans les colonies, de reproduire les mêmes structures que celles de la métropole où, on le sait, tous les chemins aboutissent à Paris.

La route, véritable « *via rupta* », pour reprendre le terme de J. Derrida, crée une sorte de fissure dans la vie pré-chrétienne cyclique. Cet espace traditionnel fondé, dans ses rites, sur le perpétuel recommencement de la vie, est désormais scindé en deux : l'espace sylvestre sacré et l'espace profane de la route. La route, toujours selon Derrida, est une écriture; cette forme imposée à l'espace inculte est la marque que l'Occident imposa à l'Afrique. L'espace africain est donc violé, modelé, ré-orienté par l'homme blanc. De son côté, l'explorateur-missionnaire découpe cet espace en fondant des missions et en établissant les premières cartes du continent; comme le souligne Derrida : « Il est difficile d'imaginer que l'accès à la possibilité des tracés routiers ne soit pas en même temps accès à l'écriture¹⁶. »

C'est d'ailleurs précisément ce que nous voyons chez Mongo Beti dans *Remember Ruben*, où Abéna, futur leader du maquis, découvre le monde grâce à la carte du missionnaire Dietrich :

Dietrich amena Abéna devant une carte, il n'en avait jamais vu auparavant. Il resta debout devant ce grand carton colorié, bouche bée...

Découvrir la position de son pays par rapport au reste du monde... mit définitivement en branle son imagination (pp. 98-99).

Tout comme la route qui viole l'espace naturel, la carte du missionnaire fraye une nouvelle vision du monde dans l'esprit d'Abéna. Cette prise de conscience résulte de son commerce avec la mission où, comme nous le remarquons dans notre introduction, bon nombre de chefs révolutionnaires camerounais — Ruben Um Nyobé, en particulier — reçurent une formation. Cette représentation cartographique du monde mènera Abéna à la découverte de l'écrit et de la civilisation qui s'y fonde.

La méthode employée pour construire la route est elle-même un exemple de la déshumanisation au profit d'un concept plus vaste, la pénétration coloniale, qui fait abstraction des différences individuelles afin d'aboutir à ce qui, pour l'esprit français, est une forme d'universalité. La route coloniale fut bâtie grâce au système des travaux forcés qui représente le paradigme du type de société nécessaire pour transformer la colonie en une réplique de la métropole. Les hommes qui créent la route ne sont plus des individus; tout comme les billes de bois, « numérotées et sagement couchées » (*Ville Cruelle*, p. 19), ce sont les rouages d'une machine. On fait abstraction de leurs besoins physiques et spirituels au profit de la tâche à accomplir¹⁷. Leur mécanisation représente un pas important dans la destruction des cultures locales, les préparant à entrer dans le circuit colonial de production et de consommation.

Même si la route forme un monde distinct de celui du village dans *Remember Ruben*, son influence sur les populations se fait sentir. Le narrateur précise que grâce à la route, un changement de perspective temporelle a eu lieu au village dans les années qui précédèrent la Deuxième Guerre mondiale :

Nous convenons unanimement qu'à partir d'ici le rythme de notre vie et les événements dans l'ensemble parurent se précipiter, comme un homme qui marchait d'un pas indolent et que l'on vient percuter dans le dos ou frapper d'un gourdin (p. 44).

La présence de la route signifie que le monde profane ayant fait irruption dans la sphère du sacré, la perspective temporelle collective du village sera désormais orientée vers l'avenir. Le narrateur confie que c'était « comme si une pression malveillante eut projeté tout le jus de la vie dans l'avenir et que nous fussions désormais condamnés à l'attente incertaine... » (p. 44).

La valorisation de l'avenir, caractéristique de la tradition judéo-chrétienne, voue nécessairement le passé pré-chrétien au niveau des choses mortes. En même temps, il existe une soif de délivrance de cette « pression malveillante », désir d'effacer la trace sacrilège de l'Occident. C'est de ce désir que naît la victoire de la nature sur la route dans *La Ruine presque cocasse d'un polichinelle*. Rentrant à Ekoumdoum qu'il n'avait vu depuis l'époque coloniale, Mor Zamba découvre que :

La chaussée disparaissait sous le moutonnement de hautes et folles herbes et des touffes d'arbustes jaillis des tranchées latérales... Sur chaque talus se dressait, abrupt, vertigineux, un rempart de végétation, au sommet duquel, en entrecroisant leurs bras monstrueux tendus des deux côtés, les arbres tressaient une voûte drue, percée de trous irréguliers où filtrait le soleil... (87).

Nous verrons plus loin que les arbres jouent un rôle non négligeable dans cette tentative d'oblitérer la marque de l'Occident.

Pour les villages riverains, la route représente — dans l'organisation de l'espace — la tentation permanente de se détourner du mode de vie traditionnel. Dans *Remember Ruben*, le village d'Ekoumdoum se trouve à la charnière temporelle où se rencontrent le temps des ancêtres et celui de l'Occident. Tout comme la disparition de l'arbre sacré dans *L'Homme-dieu de Bisso*, la présence de la route est le plus souvent perçue comme génératrice des ennuis du clan, car elle apporte des changements qui menacent son unité et, en fin de compte, l'idéal d'une vie sanctionnée par les ancêtres. En lui substituant un idéal qui valorise le changement, elle invite la voix sacrée des ancêtres à se taire. Cette voix s'est effectivement tue dans *Le Roi Albert d'Effidi* de Francis Bebey; malgré sa poussière, la route est un facteur de développement, car elle permet un accès direct au mode de vie urbain et occidental :

De toute la région que seul le village d'Effidi ait pu envoyer des enfants continuer à étudier à la ville s'expliquait en grande partie par la présence de cette fameuse route... dont les camions dispensateurs de poussière nocive facilitaient, lorsqu'ils le voulaient bien, l'accès au centre urbain 18 (88).

Dans *Un Sorcier blanc à Zangali* de René Philombe, le narrateur explique que les hommes, se laissant tenter par la route, quittent, « la hutte familiale paisiblement cachée au cœur de la forêt » pour s'installer « au bord de cette route... une route homicide » (p. 45). Les paroles du narrateur du *Pauvre Christ de Bomba* de Mongo Beti suggèrent que la route, cette destructrice d'arbres, fut une véritable boîte de Pandore, déclenchant « d'innombrables maux » :

Mon village aussi dut jouir de ce calme mystérieux avant que la route ne vint le bousculer. Maman me racontait souvent, avant sa mort, que le creusement de cette route causa d'innombrables maux à ceux de chez nous (LPCDB, p. 65).

Si la route est « homicide », c'est en vertu de la nature meurtrière des travaux forcés dont elle est le produit. Par exemple, le héros de *Quand saigne le palmier* (Yaoundé : CLE, 1978) de C.G. Mbock — condamné aux travaux forcés par son rival — y trouvera la mort. C'est sans doute pour de telles raisons que, dans *Un Sorcier blanc à Zangali*, le chant des travailleurs sur la route de Zangali, s'acharnant contre la forêt, touchent le missionnaire, le « troublant comme un *de profundis* jailli du fond de l'enfer » (p. 45). Et dans *Le Pauvre Christ de Bomba*, c'est pour éviter la mort qu'on se bouscule pour devenir chrétien, seul moyen d'échapper aux travaux forcés, comme le remarque l'administrateur blanc : « C'est étonnant combien les hommes peuvent avoir soif de Dieu quand la chicotte leur strie le dos » (p. 55).

Non seulement la route est homicide mais elle est aussi sacrilège car elle signale la mort de l'homme pré-chrétien, forcé lui-même à détruire les hiérophanies de son cosmos :

Les indigènes l'avaient construite... dans des conditions impossibles à croire. Elle serpentait orgueilleusement à travers le pays, violant, profanant, détruisant les arbres fétiches et lieux tabous sur son passage. Une route sacrilège ! (Yanou : 48.)

C'est sans doute cette violation du sacré qui amène le narrateur de *Un Sorcier blanc à Zangali* à comparer la route au « lit d'un fleuve mort » (p. 47). Un fleuve vivant charrie dans ses artères une eau aussi vivifiante pour la nature que l'est le sang pour l'homme. Mais ici la route, ce fleuve mort, n'apportera que ruine et destruction à l'ordre naturel, social et, par extension, à l'ordre sacré dans lequel évolue l'homme beti. La route qui transforme les arbres en choses mortes devient l'emblème de la mort du monde pré-chrétien du Sud-Cameroun et de la victoire de l'Occident.

Le forestier et le contremaître blancs transforment certes les arbres sacrés en « choses mortes » mais c'est la mission catholique qui a été leur précurseur dans cette mise à mort de l'arbre comme hiérophanie du sacré pré-chrétien. Des milliers de missionnaires ont troué l'espace sacré sylvestre, taillant un réseau de domaines mortifères pour les arbres sacrés, comme pour les cultures préchrétiennes. Par exemple, A. N. Krug, fils du pasteur Krug, un des premiers missionnaires américains au Cameroun (1904-1943), explique que son père passait ses vacances « to penetrate the further interior, making maps of trails traversed... During these trips, he selected the centers of population that seemed to hold greatest promise for expansion of the teaching and evangelistic work of his mission... each of these localities now (1949) maintains a large school and church » afin de pénétrer l'intérieur profond, et de tracer des cartes des chemins traversés... Au cours de ces tournées il choisit des centres de peuplement qui semblaient être les plus prometteurs pour l'accroissement de l'enseignement et l'évangélisation par sa mission... il y a aujourd'hui (1949), dans chacune de ces localités une école importante, ainsi qu'une église. (1949 : 348.)

Le missionnaire fut le premier Blanc à abattre ces arbres porteurs du sacré afin de créer un îlot d'où rayonnerait un autre message, une hiérophanie supérieure, si forte et si puissante qu'elle vouerait la religion pré-chrétienne à un déclin irréversible. Bernard Holas note que la forêt fut, cependant, un obstacle majeur à l'extension du christianisme. Propice, selon cet auteur, à l'exaltation du sentiment religieux, la forêt favorise une étonnante « ténacité de la pensée religieuse traditionnelle » (1954 : 401). Par extension la forêt devient symbole de la religion pré-chrétienne, symbole auquel le missionnaire chrétien s'acharne. Car, comme l'indique Jung, la tâche de l'Église chrétienne depuis deux mille ans a été de remplir une fonction médiatrice entre l'homme et les manifestations du sacré (1960 : 21-22). Aussi devient-il urgent pour le missionnaire de bloquer cet accès direct à la spiritualité.

Dans *Un Sorcier blanc à Zangali* de René Philombe, on confie au Révérend Père Marius la tâche d'apporter la lumière du Christ à Zangali, village où tous ses prédécesseurs ont connu le martyre. Indomptable pionnier, le missionnaire s'attaque à une parcelle de la forêt depuis longtemps interdite à ceux de Zangali, car c'est précisément là que reposent les trépassés de la tribu. Au grand étonnement de son acolyte Azombo, le missionnaire n'est nullement

déconcerté de découvrir des ossements humains au pied des arbres; ce ne sont que des « choses mortes » qu'il met au tas d'ordures. Libéré des croyances ancestrales par cet exemple, Azombo — tout en sachant pourtant « qu'un buisson, apparemment inoffensif recelait des secrets épouvantables » (p. 124) — s'acharne lui aussi sur les géants végétaux.

Les deux machettes brillaient sous les arbres — elles livraient un impitoyable assaut à la brousse qui reculait à vue d'œil (p. 122).

Dans l'optique du missionnaire, c'est justement en brousse, au milieu des géants séculaires de la forêt que règnent le chaos et l'ignorance du monde pré-chrétien. Il s'agit dès lors d'y apporter le règne de la lumière chrétienne, qui s'annonce dans ce passage par les « machettes qui brillaient » sous le soleil équatorial. Devant ces porteurs du flambeau chrétien, la forêt recule à vue d'œil. Assimilant l'homme beti à son milieu naturel, le missionnaire s'exclame que son devoir est « d'amener tout à la lumière, les âmes et la nature incultes » (p. 122).

Vers midi la brousse portait à l'un de ses flancs, comme une vaste blessure. Et comme le soir tombait, une construction inachevée, coiffée d'un toit de chaume et surmontée d'une grande croix de bois avait surgi d'une butte comme un gros champignon (p. 124).

Comme l'a déjà montré Stephen Reno, les hiérophanies, sur le plan diachronique, se succèdent les unes aux autres au fil du temps. « L'hiérophanie antérieure devient une barrière dans la mesure... où, face à l'actuelle, elle représente une révélation déjà moins complète, moins universelle du sacré » (1978 : 122). Dans le texte cité ci-dessus, la forêt sacrée souffre et porte la « blessure » infligée par l'homme blanc, mais dans son agonie, elle cède la place à une nouvelle hiérophanie. La croix, hiérophanie centrale du christianisme, est ici fabriquée en la matière même de l'ancienne hiérophanie — construite, pour ainsi dire, sur les ruines de la religion antérieure. L'hiérophanie de la croix plantée au milieu de la nouvelle construction, elle-même imitation de la création, est un puissant symbole, lieu d'articulation polysémique des deux religions qui s'affrontent dans cette lutte à mort entre cultures.

Ressemblant en bien des points à la guerre des totems dans *Un Sorcier blanc à Zangali*, la lutte entre religion traditionnelle et christianisme joue un rôle central dans *La Croix du cœur* de Charly-Gabriel Mbock. Cependant, contrairement à Azombo, ici l'acolyte du missionnaire — protestant, en l'occurrence — se garde bien de suivre aveuglément la nouvelle religion :

Si la croix et le totem ne se soutiennent pas, nous aurons semé sur de la pierre. Et notre chapelle, nous l'aurons construite sur du sable (1982 : 54).

Ce n'est qu'après avoir pactisé avec les mânes et le représentant du culte traditionnel que ce dernier permet aux chrétiens de construire une chapelle sur la colline sacrée Hikôamadje. Sa construction suit un long débat où missionnaire et devin cherchent à savoir si Jéhovah est l'équivalent de Nyambe. Finalement, c'est l'acolyte du missionnaire qui explique que quoi qu'il en soit :

Song Mboua est un village essentiellement religieux... Et Jéhovah aura besoin de Nyambe pour y prospérer. Sans cette rencontre, notre chapelle serait un château bâti sur du sable (1982 : 60).

L'abattage des arbres séculaires sur la colline sacrée se faisant avec le concours du devin, ce roman s'oppose nettement à ceux de Mongo Beti, d'Etienne Yanou ou de René Philombe, où ce genre de destruction est redevable uniquement aux missionnaires ou autres étrangers. N'est-il jamais question, chez ces auteurs, de réconciliation entre les deux religions. Ils illustrent plutôt comment s'est opérée la destruction — à l'instar des arbres abattus — de la religion que pratiquaient les Camerounais. C'est tout comme si les personnages du roman de Mbock acceptaient consciemment le syncrétisme afin de mieux asseoir la nouvelle hiérophanie.

Dans le cosmos pré-chrétien au Sud-Cameroun, on réservait au pilier principal d'une habitation le nom sacré *mebe'e*, qui est un des noms de Dieu, pilier principal du ciel (Bôt Ba Njock, s. d. : 145). Les croyances beti nous enseignent également que lorsque Dieu se sépara des hommes, « il emporta avec lui l'arbre de la vie... autour duquel, en cas de défaillance, on faisait neuf fois le tour pour recouvrer la santé et la vigueur juvénile » (Tsala, 1977 : 9). D'autre part, dans ses analyses approfondies sur le symbole de l'arbre cosmique, Mircea Eliade révèle que la croix, censée surgir du centre du monde, a remplacé le symbole pré-chrétien de l'arbre cosmique ¹⁹ (Eliade, 1966 : 106) Il existe un degré étonnant de convergence entre les recherches d'Eliade et ce que nous révèle le texte de Philombe d'une part, et entre l'ancienne hiérophanie du pilier central théophore et celle de la croix d'autre part.

Si nous poussons l'analyse du texte dans le sens de la tradition pré-chrétienne, planter une croix rejoint la coutume de planter un arbre, signalant la fin du défrichage lors de l'installation d'un nouveau village (Laburthe, 1977 : 435). L'arbre constituait essentiellement un

nouveau sanctuaire pour les ancêtres que le défrichage avait délogés. Les différents thèmes renfermés dans la croix du texte de Philombe constituent alors un riche réseau de significations. La croix du missionnaire est une hiérophanie non seulement du Christ et de l'arbre de la rédemption mais aussi d'une religion plus ancienne, celle de *mebe'e*, dieu beti. Elle aurait ainsi la virtualité de suggérer le retour éventuel de Dieu parmi les hommes en nous renvoyant à l'arbre de la vie, disparu quand *mebe'e* s'est retiré de la vie des hommes. D'autre part, préfigurant le dogme de la communion des saints du christianisme, elle laisse supposer que la nouvelle religion réserverait une place aux ancêtres comme le faisait le nouvel arbre planté lors de la fondation d'un village. Chez Philombe, tout ceci est suggéré au moyen de la symbolisation, alors que chez Mbock il réside à la surface du texte, les personnages ayant conscience de la transition en cours, celle-ci étant vue comme un choix à opérer.

Il est cependant frappant de noter que Philombe comme Mbock utilisent le mot « champignon » pour désigner la chapelle nouvellement construite :

Elle avait poussé si vite au beau milieu de la colline, que les femmes de Song Mboua la baptisèrent « le champignon de Saiko » (1982 : 67).

Chez Philombe, c'est la croix, sortant du toit de chaume, qui évoque un champignon. Or, il se trouve qu'au Sud-Cameroun le champignon est un puissant symbole de transformation. Sa forme est l'incarnation du *bekon*, ancêtre-revenant devenu inactif, impuissant. Voici comment Laburthe explique cette transformation :

Le revenant devient tout à fait inerte et s'incarne dans une termitière en forme de champignon, ngudu, mot qui signifie aussi « être tout à fait mort » (1985 : 53).

Ce champignon — la chapelle chrétienne qui pousse sur le lieu même où vivaient les mânes — se prête ainsi à plusieurs interprétations. Est-ce la religion pré-chrétienne qui, comme le revenant reposant dans le champignon-termitière, est tout à fait morte, ou bien est-ce l'autre religion ? Il s'agit probablement de cette dernière hypothèse si, comme le signale ailleurs Laburthe, le champignon est le symbole éminent du monde des ancêtres (1985 : 32). Son association avec l'implantation de la nouvelle religion laisserait alors prévoir l'échec de cette dernière devant le poids du passé séculaire.

Cet objet hiérophane renferme cependant une troisième virtualité, car selon certains témoignages d'anciens, l'homme serait sorti d'un

champignon originel (Laburthe, 1985 : 53). Ainsi sur la colline où on installe la nouvelle chapelle, nous passons de l'arbre-cosmos à la croix christique, au champignon primordial. La boucle est bouclée, l'objet hiérophane suggérant moins une lutte entre deux orthodoxies, qu'un retour au créateur de tous les hommes, préfiguration d'un nouvel œcuménisme.

Si la mission chrétienne avait tenu les promesses préfigurées dans le remplacement de l'hiérophanie pré-chrétienne avec celle de la croix, le projet chrétien aurait peut-être pu servir de rechange à celui de l'ancien cosmos. Or, comme cela est clair dans les romans de Beti, Philombe et Oyono, le projet chrétien ne s'est pas cantonné dans le domaine du sacré et du message christique car il s'est intimement lié à celui du monde profane.

Le missionnaire s'engagea activement à répandre les techniques et pratiques de sa culture d'origine²⁰. C'est bien ce lien avec l'administrateur et le commerçant qui a vidé le message du missionnaire de sa dimension sacrée, le ramenant au niveau des choses mortes tout comme ces billes de bois arrachées à la forêt, numérotées et équarries, vidées de leur dimension sacrée.

Arbres médiateurs

La mission, coiffée de sa croix, hiérophanie superposée à l'arbre cosmique, a tué l'ancienne religion, car elle est devenue un centre pour la diffusion d'une vaste gamme de nouvelles techniques, introduisant la notion d'explication scientifique aux phénomènes naturels et une rationalisation de la sphère morale. Comme l'explique l'historien de l'Église en Afrique, C.G. Baeta, ce fut, pour la société pré-chrétienne, une vaste entreprise de désacralisation (1968 : 15).

Le texte de Ferdinand Oyono, *Le Vieux Nègre et la médaille*, contient, comme le suggère W. Umezina, un projet de resacralisation des hiérophanies transformées en « choses mortes » par le christianisme (1975 : 87). La foi chrétienne de Meka, vieil homme qui a consacré sa vie à la mission catholique, ne résiste pas à la rude épreuve de la prison. Pendant une nuit d'incarcération, Meka passe sa vie en revue pour conclure ainsi : « je suis devenu esclave le jour de mon baptême » (p. 152). C'est à partir de cet abîme spirituel que nous le verrons reconstruire sa vie. À l'inverse d'Azombo dans *Un Sorcier blanc à Zangali*, qui apprend à refouler son attitude de vénération envers la forêt, Meka redécouvre la forêt pré-chrétienne d'avant son baptême. Comme l'indique Jung : « Baptism lifts a man out of his archaic

identification with the world and changes him into a being who stands above it » (Le baptême sort l'homme de son identification archaïque avec le monde et le transforme en un être qui le surplombe) (1933 : 145). En renouant avec la forêt Meka retrouve son identification primordiale avec le monde.

Le trajet entre la prison et le domicile de Meka peut s'accomplir en empruntant soit la route, soit une piste en forêt. Tournant le dos à la route — symbole de l'Occident — le vieil homme choisit le sentier, et pousse « un soupir quand la forêt « se referma » sur lui » (p. 157). À l'abri des forces séculières de la prison, de l'administration et de la mission, c'est ici, au milieu des forces naturelles, que Meka connaîtra une manière d'initiation, double de son baptême chrétien qu'il arrive enfin à rejeter.

L'initiation traditionnelle au Sud-Cameroun, appelée *Sô*, était le moyen par lequel le néophyte devait mourir à sa vie antérieure, pour renaître, pleinement adulte, à la vie de l'homme. Ce rite, clé et ciment de l'organisation sociale beti, signale la participation de l'initié à la vie spirituelle du clan. Il constitue un schéma de base qui nous permettra de saisir la portée de l'itinéraire de Meka, comme de bien d'autres situations initiatiques dans le roman camerounais (Laburthe, 1977 : 1542).

L'arbre est la figure centrale autour de laquelle s'articule cette pénible et périlleuse initiation *Sô*. Ce rite immortalise la naissance du groupe Pahouin, lors de la traversée du fleuve *Yôm*, effectuée à l'aide d'un arbre-passerelle. Le R. P. Mveng signale que l'initiation comprenait également des flagellations et une « course à obstacles » (mars 1974 : 21). Ces aspects nous intéressent tout particulièrement car ils forment la toile de fond sur laquelle se dessine l'initiation de Meka. Voici comment se présente cette initiation lorsque Meka rentre chez lui au lendemain d'une tornade :

La forêt craquait autour de lui... Des arbres s'y étaient abattus, écrasant des arbustes et formant ainsi de véritables barricades sur le chemin de Meka. Mille mains feuillues s'agrippaient à ses vêtements en l'arrosant. Meka écartait les herbes, les branchages, sautait d'un tronc d'arbre à l'autre ou glissait comme un serpent à ras de terre par l'espace que laissait parfois un arbre abattu qui n'obstruait pas complètement la piste (p. 158).

Images de la flagellation rituelle du *Sô*, les « mille mains feuillues » s'abattent sur Meka, l'arrosant de l'eau de son nouveau baptême. La course à obstacles du *Sô* obligeait les initiés à passer non seulement

par-dessus des troncs d'arbres posés sur une tranchée de plusieurs centaines de mètres, mais aussi sous ceux-ci, sans toutefois se souiller dans l'eau bourbeuse « mélangée de piments et d'excréments » au fond du trou (Mveng, mars 1974 : 21). Dans le texte d'Oyono, Meka reproduit les gestes exigés de l'initié du Sô. Ces gestes sont non seulement une réplique du rite, pratiqué jusqu'en 1905, mais ils nous renvoient au temps mythique des origines beti. Quittant leur lieu d'origine, les ancêtres beti durent traverser le fleuve mythique Yôm sur le tronc d'un énorme arbre (*ajab*, mimusops ajave) — parfois comparé à un python. Ils ont dû, pour atteindre l'autre berge, se glisser à travers l'étroite fente formée par deux branches de l'arbre, manière de naissance au monde nouveau de l'autre côté du Yôm²¹ (Laburthe, 1977 : 113).

Comme ses ancêtres mythiques, Meka est obligé de se glisser entre les arbres afin de renaître à la religion de ses pères. L'arbre est l'instrument du passage de Meka de la sphère profane à celle du sacré pré-chrétien. Dans ses recherches sur le symbolisme des symplegades — le passage paradoxal d'un monde à l'autre effectué à travers un détroit difficile — Eliade indique que ne peut traverser le symplegade que celui qui manifeste la disponibilité spirituelle, se tenant prêt à se détacher, en quelque sorte de la réalité immédiate²². Ce passage difficile débouche pour Meka dans un lieu qu'il « baptisa aussitôt » « La forêt du retour » (p. 159). Nom excessivement emphatique s'il ne s'agit que du retour à sa case, mais parfaitement apte à exprimer sa redécouverte du monde sacré pré-chrétien.

Réconcilié avec la nature, Meka y lit des signes là où quelques jours auparavant il n'y avait rien vu. Uriner sur l'herbe, est, par exemple, un moyen de récupérer la virilité par un échange de forces vitales entre le règne végétal et celui de l'homme. « Il se soulagea sur les herbes qui, arrosées de l'urine de l'homme, lui redonnaient sa virilité première. » (p. 157.)

Fort de son nouveau baptême, Meka peut enfin se moquer du missionnaire qui lui avait jadis enseigné le mépris des signes naturels :

Le rire éclata avec la violence d'une eau bouillonnante longtemps contenue qui rompt sa digue. Il jaillit de la case, sema la panique parmi la volaille qui chassait paisiblement les cancrelats et disparut au-delà du cimetière de la mission catholique où le Père Vandermeier, qui lisait son bréviaire, poussa un juron (p. 185).

Ce rire se moque du père Vandermeier et de sa mission; signe d'une vitalité irrépressible retrouvée, il se répand à travers la forêt, signalant

ainsi la reprise du dialogue entre Meka et les forces naturelles. Grâce à son initiation dans « la forêt du retour », les arbres ont cessé d'être des « choses mortes ». Puissantes hiérophanies de l'inconscient collectif par leur rappel du mythe des origines, tout comme du rite central religieux beti, le Sô, les arbres ont recouvré leur dimension sacrée.

Médiateurs de l'identité

Comme chez Ferdinand Oyono, l'arbre est souvent impliqué dans l'aventure humaine dans les romans de Mongo Beti²³. Les premières pages de *Remember Ruben* nous font découvrir cette manière de connivence entre l'homme et l'arbre. De bon matin, un orphelin affamé quitte la route et cueille des oranges d'un arbre du village d'Ekoumdoum. Ce geste, contraire aux habitudes alimentaires du village, choque ses habitants. Engamba se charge d'apprendre les règles de bienséance à l'orphelin; il apparaît que le conflit entre l'orphelin et les villageois fait partie d'une opposition fondamentale entre la nature et la culture comme le révèle cette citation²⁴ :

Vais-je... me repaître d'oranges dès l'aube ? Non. J'attends sereinement que mon épouse allume le feu et y fasse réchauffer la brûlante pâture qui glissera dans mon gosier... Enfant, est-ce une heure convenable pour te goinfrer d'oranges dont le jus, par ce froid, transira ton estomac...

(RR, p. 11.)

Engamba, dont le nom suggère *enga*, estomac en ewondo, défend ainsi la vie organisée de l'homme vivant en société ²⁵.

Représentant la nature inculte, l'enfant, qui est sourd-muet, ne peut réagir devant les remontrances d'Engamba; il enfreint ainsi un deuxième interdit, celui du respect envers les aînés. Le village, enflammé de colère par cet affront à l'ordre social, s'acharne sur lui et ce n'est que grâce à l'intervention d'un vieil homme que l'enfant aura la vie sauve.

La rencontre du personnage central avec l'arbre, incident initial du roman, symbolise sa quête de ses origines, recherche qui sous-tendra le récit et qui permettra à la société d'accueillir finalement l'orphelin. Qu'est-ce qui motive l'emploi d'un arbre, l'oranger, dans cette figure génératrice du déroulement du récit ? C'est que l'oranger, arbre nourricier par excellence, sert ici d'hiérophanie de la défunte mère de l'orphelin²⁶. Mais il faudra attendre la fin du récit, quand se termine la quête du héros, pour en dégager ce sens précis. Fille de l'ancien chef

de ce même village — Ekoumdoum — la mère de l'orphelin ne put s'adapter au village de son mari et perdit alors la raison. Avec Mor Zamba, son benjamin, elle entreprit une ultime odyssée qui devait l'amener à expirer aux abords d'Ekoumdoum.

Sa mère morte, l'enfant continua seul son errance qui prit fin devant l'oranger l'Ekoumdoum. Le symbole de l'arbre devient ainsi partie constituante de la forme cyclique de l'intrigue qui se fonde sur la quête d'identité menée par le héros et que nous examinerons plus loin. Avant même que ne se déclenche cette quête, l'arbre est là, l'alpha et l'oméga de l'odyssée. Témoin silencieux des origines, ce symbole sylvestre renvoie l'enfant à sa mère et à son héritage noble qui lui donnera le droit légitime d'être compté parmi ceux d'Ekoumdoum²⁷.

Cette structure articulée autour de l'arbre présente des ressemblances frappantes avec un conte du Sud-Cameroun, *Liboy li n kundun*, où les conseils de la défunte mère permettent au jeune homme de retrouver un tam-tam ancestral, ce qui lui permettra de devenir un très grand homme (Binam-Bikoi, 1977 : 39). Le tam- tam, motif maternel et sylvestre, tout comme l'oranger dans *Remember Ruben*, indique que l'homme ne peut s'épanouir sans tenir compte de son ascendance. L'arbre représente ainsi les géniteurs disparus, rappelant « le don perpétuel qu'ils font aux vivants de cette nature à partir de laquelle les hommes édifient leur culture » (Laburthe, 1985 : 304).

Arbres et légitimité du Pouvoir

Dans ce qui précède, l'arbre, hiérophanie du monde des morts est le médiateur entre l'orphelin et la société, d'une part, et entre celui-ci et les ancêtres, d'autre part. Dans la relation de l'homme à l'arbre ce dernier peut non seulement être médiateur, mais il peut être le lieu d'un mimétisme. La langue ne manque pas de refléter ce mimétisme homme/arbre : en ewondo le corps humain se dit *mod* et l'âme se dit *nsisim*. Or, d'après l'étude de T. Tsala, *nsi* veut dire « cœur imputrescible d'un arbre » (1977 : 7). Cette identité presque totémique entre l'essence de l'homme et celle de l'arbre se retrouve chez Mongo Beti, dans *Remember Ruben*. Akomo, héros de la poésie épique du mvèt, est présenté dans ce texte comme étant le fondateur du groupe Beti; or, il se révèle qu'il doit ses origines à un arbre²⁸ :

Les bardes à l'instrument harmonieux, chantres savants des exploits d'Akomo, nous offrent des versions diverses des origines du héros qui fonda notre antique race. Les uns le disent issu d'un arbre, d'autres né du serpent du grand fleuve dont une rive borne la vie et l'autre la

Dans ce passage, l'arbre médiateur des origines, celui qui permet aux Beti de traverser le Yôm — parfois c'est un python qui remplace l'arbre dans cette genèse — rejoint le personnage principal créé par les artistes de la parole pahouine : Akomo, héros de la poésie épique du mvèt. Ce qui précède souligne l'importance du motif de l'arbre comme générateur d'hiérophanies chez l'écrivain contemporain tout comme chez son précurseur, l'artiste de la parole.

Cette identité entre l'ancêtre fondateur et l'arbre géniteur nous permet d'approfondir l'examen des liens de réciprocité entre les chefs et la symbolique sylvestre chez Mongo Beti. Rappelons que dans *Remember Ruben*, c'est l'oranger qui préfigure le retour aux origines chez Mor Zamba l'orphelin, ainsi que son règne comme chef d'Ekoumdoum.

Ceci dit, l'arrivée de l'homme blanc opère comme une fissure dans cette continuité séculaire de la transmission du pouvoir, car l'administration coloniale française impose les chefs selon son gré, sans tenir compte des traditions locales. C'est alors que l'arbre se manifeste comme hiérophanie maléfique. Le chef imposé par l'administration coloniale est comme

un baobab que la présomption a d'abord laissé pousser dans une maison et dont les branches ont bientôt fait crever le toit et les contreforts des murs. Insensiblement, le clan éclate, tombe en ruine que foule, et finalement, aplanit le va-et-vient des conquérants (p. 69).

Il est question d'un tel chef dans *Le Roi miraculé* de Mongo Beti. Essomba Mendouga est coupable devant la tradition, d'avoir livré ses hommes à l'administration coloniale pendant la Deuxième Guerre mondiale. Cette trahison le pousse à douter de sa propre légitimité et crée chez lui un impérieux besoin de vérifier ses origines. L'esprit lourd de culpabilité, il se laisse donc glisser vers la mort, car, passé du côté des ancêtres, seules sources du pouvoir, il pourra s'assurer de sa légitimité.

Témoins de ce retour aux sources mythiques, les « arbres proches, palmiers et cocotiers... s'ébrouaient, eut-on cru, se penchaient et (se) redressaient avec une douceur constante... » (p. 10). Le premier signe de la rupture entre le chef et le monde des vivants se manifeste lorsque celui-là ose s'aventurer sous le soleil brûlant de midi :

Insolite de même que le Chef eut aujourd'hui dédaigné l'ombre que des arbres d'agrément dispensaient en étendant de pensives

Ce passage signifie la volonté du Chef d'entamer son odyssée solitaire loin de toute médiation, y compris celle des arbres. Le lien entre l'arbre et la mort dans la tradition orale au Cameroun a été remarqué par Einstein dès 1917. Dans le chant qu'il recueillit à cette époque, la figure de l'arbre signale le départ de l'agonisant vers le pays des morts.

... Les arbres sont murs.

Les fantômes rodents,

Le temps est venu

La nuit commence

Libre est le prisonnier...

(Einstein, 1917, *in* Laburthe, 1977 : 1281.)

Les villageois, éplorés par l'état comateux du Chef, lancent des appels au secours à travers la forêt au moyen de leurs tam-tams qui :

jetaient par-dessus les masses butées de la forêt d'innombrables messages qui suppliaient sorciers et praticiens de toutes sortes... à venir sauver le Chef... (p. 52).

Le message destiné aux représentants de la religion pré-chrétienne se transmet par le moyen d'arbres creux que sont les tam-tams :

La voûte de la forêt retentit, frissonna des saccades des tam-tams déchaînés qui, eut-on dit, se répondaient, se relayaient non plus de hameau en hameau, mais de buisson en buisson... (p. 52).

Ce passage suggère que les arbres seraient devenus médiateurs, servant non seulement à émettre mais aussi à transmettre l'appel désespéré des hommes. Or, cette médiation est de bien courte durée car, sitôt l'appel lancé, un orage met fin à ce dialogue, jetant les arbres par terre, « déchirant la forêt d'atroces cris de victoire » (p. 52). Et le narrateur de préciser : « La nature elle-même, eut-on dit, avait décidé d'isoler le Chef sur l'île déjà désolée de sa maladie... pour... le livrer corps et âme à la mort, son ravisseur » (p. 52). Le Chef s'enfonce alors dans l'aventure annoncée dès les premières lignes du récit, lorsqu'il dédaigne l'ombre protectrice des arbres.

Contrairement à toute prévision, Essomba Mendouga se rétablit, renvoyé par les ancêtres qui ont pleinement confirmé sa légitimité. Le retour chez les vivants s'annonce, tout comme le départ chez les

morts, sous le signe de l'arbre.

Sous les coups de bélier redoublés de la tornade, les arbres, toute la forêt s'inclinaient en signe de reddition (p. 136).

Les arbres, qui avaient offert puis retiré leur médiation lors de la maladie d'Essomba Mendouga, se voient obligés de se rendre devant une force supérieure — la tornade — signe de la puissance des ancêtres, décidés à renvoyer Essomba Mendouga à la vie. Enfin initié auprès des mânes, tout comme Meka dans « la forêt du retour », le Chef sort victorieux de cette confrontation avec la mort. L'harmonie retrouvée entre le Chef et la nature trouve son écho dans ces arbres qui « s'inclinent » (p. 136). Qu'il serve de médiateur ou d'obstacle à la quête des personnages, l'arbre plane à la fois sur le début et la fin de l'odyssée initiatique des héros.

L'arbre justicier

De par sa nature hiérophane, l'arbre recèle plusieurs niveaux de significations, multivalence apte à nourrir la symbolique du roman sud-camerounais. À la surface du discours, il n'est qu'une « chose morte » qui doit s'incliner devant la route que fraye le colonisateur ou bien devant la machette que manie le missionnaire.

Comme nous venons de le voir, l'arbre peut également symboliser le destin de l'homme. Voyons, pour terminer, comment il s'implique encore davantage dans la vie des hommes pour remplir la fonction de justicier.

Comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, la langue reconnaît la nature mortifère de l'arbre : un des noms ésotériques donnés à l'arbre oven, souligne sa virtualité de donneur de mort (*ele beyem*). C'est précisément cette fonction que Ferdinand Oyono réserve à l'arbre dans *Une Vie de Boy*. Le jeune héros explique qu'il s'était enfui de son village « à la veille de mon initiation où je devais faire connaissance avec le fameux serpent qui veille sur tout ceux de notre race » (p. 14). L'énorme serpent est ici un double de l'arbre mythique qui permet aux ancêtres de traverser le Yôm. Ce passage se réfère alors directement à l'initiation Sô qui s'articule, rappelons-le, autour d'un arbre-passerelle.

Il faut noter que dans ce texte, Toundi quitte la maison paternelle avant son initiation alors que dans l'éthique beti « on ne pouvait s'éloigner de la famille sans avoir subi le Sô » (Laburthe, 1977 : 1370). La fuite de Toundi signale qu'il ne connaîtra jamais ce qui se trouve au-delà du Yôm et qu'il n'aura jamais accès à la vie spirituelle de ceux

de sa race. L'initiation traditionnelle avec son arbre-passerelle ne sera pas alors l'instrument de la connaissance du bien et du mal pour Toundi.

Il est cependant initié à la vie spirituelle de la race blanche par son bienfaiteur, le père Gilbert, missionnaire aux côtés duquel, dit-il, « je ne craignais rien » (p. 20). Soustrait à la forêt et vivant à la mission catholique, ce lieu désacralisé au regard de la religion pré-chrétienne, Toundi apprend avec consternation la mort de son bienfaiteur. Et l'adolescent de s'exclamer :

Mon père, mon bienfaiteur, le révérend père Gilbert est mort. On l'a trouvé ensanglanté, écrasé sur sa motocyclette par l'une des branches du fromager géant que les indigènes appellent « le broyeur des Blancs » (p. 25).

Dispensant la justice au nom des ancêtres, le fromager se venge sur le missionnaire qui avait soustrait l'adolescent à son initiation au monde sacré de la tradition.

Le potentiel homicide des supplices atroces infligés aux initiés du Sô, rite dont certains ne sortaient pas vivants, suggère que Toundi a vu dans le père Gilbert un refuge contre la mort. Cependant, quitter le village représente une perturbation de l'ordre social traditionnel; la société perd un membre potentiellement utile au profit de l'homme blanc. C'est une transgression qui ne sera pas pardonnée à Toundi, par conséquent son initiation « blanche » débouchera sur la mort. Cette mort est possible parce que Toundi est déjà pour ainsi dire mort pour ceux de son groupe, n'ayant pas dominé la mort initiatique au cours du Sô. Le père Mveng décrit ainsi ce rite d'initiation masculine :

... Les vieux du village ont créé le rite d'initiation dans lequel l'homme apprend non seulement ce que c'est que la vie et ce que c'est que la mort, mais il passe par l'expérience de la mort pour entrer dans la vie, car telle est en effet la structure du rite d'initiation... « L'initié » va passer par le seul chemin qui conduit à la vie d'homme, c'est-à-dire le chemin de la mort (1974 : 20).

N'ayant pas suivi le chemin de la connaissance orphique, Toundi est une proie facile pour les machinations meurtrières de l'homme blanc. À l'hôpital de Dangan, peu avant sa mort, Toundi reçoit la préfiguration onirique de sa fin :

Je me sentais léger, mille soufflets de forge accélérant ma respiration. Mes pensées étaient au point mort. La blouse blanche du médecin me recouvrait et recouvrait toute la salle. Elle flottait

là-bas, sur la tombe du père Gilbert, sur sa motocyclette, sur le « broyeur des Blancs »... J'étais au faite du fromager, oui, là-haut dans ses branches. À mes pieds s'étendait le monde, un océan de lépreux, de pianiques, de femmes enceintes éventrées, de vieillards visqueux... Je pris mon élan sur ma branche et fonçai tête basse, faisant un plongeon de mille kilomètres où ma tête éclata comme une bombe. Oui, je n'étais plus qu'une nuée de lucioles qu'emporta le vent... et ce fut le noir (p. 182).

Dans ce passage, la dénomination « broyeur de Blancs » suggère son contraire, « adjuvant des Noirs » car l'arbre qui avait causé le malheur du Blanc ne serait-il pas susceptible de venir en aide au Noir ? Cette hypothèse semble être confirmée par l'ascension de Toundi au faite du fromager car l'arbre lui offre un refuge contre le mal (lépreux, pianiques, etc.). Cependant, l'ascension représente aussi la quête de la connaissance du bien et du mal, quête, rappelons-le, qui se trouve également dans la tradition biblique. Tout comme pour Adam et Eve, les connaissances acquises par Toundi le séparent de la sphère du sacré traditionnel, rendant inévitable son bannissement à la sphère du profane. L'arbre, symbole de la quête initiatique, aura été pour Toundi, comme d'ailleurs pour le missionnaire, le tremplin de la mort, conservant ainsi sa fonction d'arbre justicier, gardien du monde sacré pré-chrétien [29](#).

Ville cruelle de Mongo Beti nous propose un autre aspect de la fonction de l'arbre justicier. Le récit s'ouvre sur un déséquilibre car l'administration coloniale a confisqué la récolte de cacao de Banda, le personnage principal. Rentrant bredouille du marché, il se ligue avec un fugitif, Koumé, coupable d'avoir tué son patron blanc. Koumé est étranger à la forêt aux abords de Tanga; il est cependant contraint d'y trouver un refuge contre les gardes territoriaux. Banda, initié aux secrets sylvestres, lui servira de guide.

Ils devaient écarter à la main les branches qui surplombaient la piste et leur fouettaient sans cesse le visage... Il ne devait plus pleuvoir maintenant, mais l'eau dégouttait continuellement des arbres (p. 99).

Ce passage, qui inaugure la nuit initiatique de Koumé et Banda dans la forêt, rappelle celle de Meka dans *Le Vieux Nègre et la Médaille*, car ne voyons-nous pas à nouveau une référence à la flagellation rappelant celle des initiés du rite Sô ?

Pour le fugitif, la sécurité se trouve de l'autre côté d'un fleuve en crue, à l'eau « bourbeuse et épaisse » (p. 103), rappel de celle de la tranchée

initiatique Sô, « bourbeuse... mélangée de piments et d'excréments » (Mveng, 1974 : 20). La traversée se fera au moyen d'une « passerelle... un tronc d'arbre crevassé, bosselé, très dangereux... glissant après toute cette pluie » (p. 103). Cet élément du récit nous renvoie à nouveau non seulement au rite Sô, mais aussi au motif générateur d'images : la traversée mythique du Yôm par les Beti. Koumé échoue à son initiation, plongeant vers la mort du tronc de l'arbre justicier : il connaît le même sort réservé à l'initié indigne du Sô. Celui-ci, précise le père Mveng, recevait un « coup de gourdin bien appliqué à la nuque (qui) lui faisait sauter la cervelle, on le tirait de l'eau et on le jetait dans le marécage » (1974 : 20). Retirant le corps inerte de Koumé de l'eau, Banda remarque que Koumé portait « une large plaie... au-dessous de la nuque » (p. 107).

Nous avons vu dans le cas du « broyeur des Blancs » que l'arbre rendait la justice de la part des ancêtres. Ce rôle semble être inversé du fait qu'ici c'est Koumé, coupable d'avoir tué un Blanc, qui est lui-même mis à mort. Cette hypothèse serait confirmée par les affirmations du père Tsala : « Celui qui se mettait sur la passerelle avec une conscience souillée, tombait et s'égarait. » (Tsala, 1977 : 30.) Cependant, compte tenu de l'état initial de déséquilibre au début du récit : Banda injustement privé du fruit de ses arbres (cacaoyers), cet état est réparé par l'arbre passerelle qui fait disparaître Koumé. À cette fin, Banda devient, pour ainsi dire, le bénéficiaire du mort, car il acquiert l'argent volé au Blanc par Koumé.

La quête d'Essola dans *Perpétue*, également de Mongo Beti, s'accomplit elle aussi sous le signe de l'arbre justicier. Prisonnier politique depuis six ans, le héros libéré revient au village pour apprendre que sa sœur Perpétue est morte. C'est dans une clairière, près de « l'arbre-amammy-ndola » qu'Essola forme le projet de rechercher les causes de cette mort. On lui explique que l'arbre auquel la cruelle Mammy-ndola avait attaché un enfant engendra la mort de celui-ci, « sucé par ces hideuses bestioles (fourmis), gavé de leur venin » (p. 60). Or, c'est justement cet arbre qui permettra à Essola, au terme de sa quête, de venger la mort de sa sœur.

Les enquêtes d'Essola révèlent que Perpétue, mariée contre son gré à un riche fonctionnaire — dont l'argent de la dot devait permettre à Martin, son frère, de se procurer une épouse — est morte suite aux brutalités de son mari. Or Martin, ivrogne invétéré, employa l'argent de la dot pour obtenir vins et alcools de diverses sortes.

Je ne mangeais et ne buvais que des choses rêvées. C'est vrai qu'à la fin il ne me restait plus ça; mais je ne regrette pas, je me suis

Non seulement cela est une perturbation du système matrimonial traditionnel dans une société qui n'admet pas le célibat, mais c'est tout comme si Martin avait bu la force vitale de sa sœur, gaspillant inutilement le potentiel que représente cette femme.

Ayant éclairé le mystère de la mort précoce de sa sœur, Essola est assoiffé de vengeance. C'est l'arbre-à-mammy-ndola, situé dans la clairière où se déroulent habituellement les orgies bacchiques de Martin, qui sera l'instrument de sa vengeance.

Il convient de signaler que Martin, comme Toundi et Koumé, est pour ainsi dire une branche morte dans l'arbre social beti, comme le suggère ce passage au début du roman où on le relève, ivre mort, au bord de la route :

Ils le portèrent ainsi sur quelques mètres... puis ils le balancèrent comme une bûche dans le fossé bordant la route (p. 21).

Éliminer ce bois mort est un acte nécessaire, non seulement devant la tradition, mais devant les notions de justice contemporaine qu'Essola entend imposer.

Il est significatif qu'au cours du récit de ce fratricide, les arbres servent d'abord de cadre, puis de témoins personnifiés devant ce rite purificateur. Voici comment se déroule cette progression :

A) Essola formule son projet fratricide :

- 1) La forêt dressait sa falaise abrupte et boursouflée de son opulente frondaison (p. 275).
- 2) ... Les arbres de la jungle, géants lointains, s'apprêtèrent à arbitrer une confrontation... entre deux frères ennemis (p. 276).

B) Essola invite Martin à boire :

Les frondaisons (des palmes)... frissonnèrent comme pour tendre l'oreille (p. 278).

C) Martin boit sans retenue :

Les géants de la jungle proche parurent en frémir et hocher la tête de droite à gauche et de gauche à droite (p. 281).

D) Martin est totalement ivre :

Bras croisés sur la poitrine, jambes écartées, la jungle, de loin, contemplait les deux frères avec perplexité (p. 286).

E) Martin et Essola s'avancent vers la clairière fatidique :

Les géants millénaires s'avancèrent insensiblement, curieux de l'issue de la partie... (p. 289).

Au fur et à mesure que se dessine la confrontation fratricide, nous voyons que la forêt devient progressivement plus impliquée dans l'aventure d'Essola et de Martin.

Avant l'ultime sacrifice, Essola boit lui-même du vin de palme comme pour y puiser une force vitale, signalant son alliance avec les arbres témoins. Comme l'officiant qui, au cours de la messe, boit le sang du Christ, ici Essola, prêtre sacrificateur, boit la sève des arbres. Le sacrifice sera consommé quand Essola, fixant d'abord son frère à un bâton de bois horizontal, le hisse sur l'arbre.

L'arbre du sacrifice porte ici une double hiérophanie car on peut le rapprocher du rituel Sô tout comme de la crucifixion. Le bâton transversal par lequel Martin est accroché à l'arbre, forme avec celui-ci une croix. Ce parallèle s'étend du plan formel de la croix à celui de la nature du sacrifice car le Christ fut sacrifié pour sauver l'humanité du péché originel; ici Martin est sacrifié pour sauver le clan, souillé par la mort non naturelle de Perpétue.

Ce n'est pas un hasard si le supplice de Martin se passe sur un arbre à fourmis, car les initiés du Sô y étaient également familiers³⁰. Comme l'explique le père Mveng : « On vous faisait monter sur le « bingo », cet arbre épineux sur lequel couraient des légions d'insectes aux morsures meurtrières et empoisonnées. » (1974 : 21.) Rappelons que le rite du Sô avait une double vocation, initiatique mais aussi *expiatoire*. Il était organisé pour obtenir la rémission de fautes graves (*nsem*) qui menaçaient l'harmonie du groupe social et parmi lesquelles se trouvait le meurtre d'un parent³¹. Le *nsem* était mortel pour le clan, sa souillure pouvant se transmettre de génération en génération, d'où la nécessité de trouver une victime expiatoire pour toute malédiction.

Martin, ce bois mort sans progéniture, case vide dans la structure sociale beti, est éliminé comme l'est le candidat défaillant du Sô. En même temps, sa mort est un acte propitiatoire qui venge celle de Perpétue, tendant ainsi à rétablir l'ordre immuable du cosmos. La disparition de Perpétue ne pouvait être acceptée comme une chose « naturelle ». Il n'y a de mort ainsi qualifiée, dans toute l'Afrique, que celle des vieillards. Comme le signale L. V. Thomas : « La mauvaise

mort (est) révélatrice du courroux des puissances, essentiellement anomique, dispensatrice d'impureté. » (1969 : 212.) Ceci permet de saisir toute l'importance de cette nécessité absolue qui pousse Essola à obtenir l'explication puis l'expiation de la mort de sa sœur.

L'arbre justicier dans *Perpétue* cache une multivalence hiérophane semblable à celle que nous avons analysée dans *Un Sorcier blanc à Zangali* de René Philombe. Dans *Perpétue* cette hiérophante nous renvoie non seulement aux réseaux de signification profonde qui émanent du monde sacré pré-chrétien, mais aussi, par recoupements, à la tradition chrétienne que vient souligner la date de cette mort : le 15 août, fête de l'Assomption. Cette double dimension ajoute une nouvelle valeur au motif de l'arbre, sans préjudice pour l'ancienne et l'ouvre aux dimensions de l'Univers. Cette multi- valence de l'hiérophanie sylvestre est la condition même de sa réussite en tant que symbole.

Dans la tradition chrétienne, la faute originelle occasionnée auprès de l'arbre de la connaissance du bien et du mal est expiée sur l'arbre sacrificiel de la croix. Dans *Perpétue* c'est sous l'arbre- a-mammy-ndola qu'Essola commence sa quête de la connaissance du bien et du mal et sur ce même arbre que sera racheté le clan devant la tradition pré-chrétienne 32. Ce parallèle entre le discours religieux pré-chrétien et celui de la tradition chrétienne nous amène à convenir avec Eliade et d'autres que la symbolique régionaliste est apte à cacher une hiérophanie de dimension plus vaste, voire universelle. Ce symbole à particularité locale, nous permet de déchiffrer un fond durable auquel participe le processus de symbolisation universel.

Comme dans *Perpétue* où l'arbre rétablit l'équilibre social en effaçant la souillure engendrée par Martin, l'arbre médiateur entre à nouveau en lice dans *L'Amour-cent-vies* (Publisud, 1988) de Werewere Liking. Dans ce roman la faute à expier est non pas le meurtre, mais l'inceste. Pour Lem la pendaïson à un arbre semble être la seule solution aux troubles que provoquent les désirs qu'il éprouve pour sa grand-mère :

L'arbre était là devant Lem. Les placentas là à ses pieds traînant tous les cordons ombilicaux : de quoi tresser la plus belle corde à pendre derrière une maternité... C'est là qu'il voulait se pendre avec des cordons ombilicaux (12).

Au fil du récit, la narratrice nous apprend les modalités de la naissance particulière de Lem : il fut prisonnier du placenta maternel, dont seule sa grand-mère sut le libérer. Début de relations particulières entre celle-ci et son petit-fils, attirance pulsionnelle qui

accable ce dernier, le conduisant aux bords du gouffre de la démence et du suicide. Il s'établit une équivalence entre les adjuvants du suicide de Lem : l'arbre et les cordons ombilicaux. Comme nous l'avons déjà vu, l'arbre est le lien hiérophane entre les hommes et leurs ancêtres, entre présent et passé. Comme l'arbre, le cordon ombilical est également un lien généalogique : il lie l'enfant au passé, à sa mère. Que Lem s'en serve pour mettre fin à sa vie, indique son désir de rentrer dans les entrailles maternelles, de retrouver le néant qui aurait été le sien sans l'intervention de sa grand-mère à sa naissance.

C'est cependant la tradition orale avec sa croyance en la réincarnation qui permettra à Lem de comprendre la relation particulière qui le lie à sa grand-mère. Quand il aura appris qu'il est la réincarnation de Roumben, le chef du maquis qui avait été l'unique amant de sa grand-mère, il comprendra la nature de son destin, fixé dès sa naissance. C'est ainsi que la narratrice nomme les placentas que traîne Lem sa « corde-croix » et que son parcours est un « chemin de croix ». Comme le Christ, il porte le poids de toutes les vies qui l'ont précédé; comme le Christ, le poids du passé l'obligera à mourir sur l'arbre de la vie. Cependant Lem ne mourra pas : c'est une prise de conscience, manière de révélation initiatique du passé qui se réincarne en lui, qui lui permet d'éviter cette issue fatale. Il peut alors choisir de vivre; il consacrera sa vie à la créativité artistique, devenant « artiste de renom » (p. 9).

Les textes abordés dans ce chapitre ne révèlent qu'une partie du vaste trésor du réseau symbolique attaché à l'arbre dans le cosmos beti. Ces textes rendent actuels un certain nombre de symboles pré-chrétiens tout en leur superposant ceux de l'ère chrétienne. Si cette symbolique suggère une nostalgie du monde pré-chrétien chez l'écrivain, elle est néanmoins chargée de signification pour l'homme dans la situation coloniale et néocoloniale.

L'intervention de l'arbre, tantôt médiateur, tantôt justicier n'est pas qu'un simple reflet du monde sacré pré-chrétien. C'est un symbole qui renvoie l'homme colonisé à son impuissance foncière face à l'univers né du colonialisme. Comme l'a signalé V. Gorog- Karady, l'arbre, dans la littérature orale, « intervient lorsque les hommes ne sont pas capables de résoudre un conflit interne à la société traditionnelle et touchant à ses mécanismes de cohésion fondamentaux » (1970 : 12). Or, ne pourrions-nous pas avancer que si l'écrivain fait intervenir l'arbre dans le roman moderne, c'est précisément parce que l'homme est incapable de résoudre les problèmes engendrés par le contact avec l'Occident ?

Il est certain que l'entreprise coloniale, doublée d'évangélisation, ébranla profondément et irrémédiablement les mécanismes de cohésion fondamentaux de la société traditionnelle. La fonction de l'arbre dans les textes écrits serait en effet empruntée à celle des récits de la littérature orale ³³. Dans celle-ci, l'homme — initié au sacré — peut s'approprier les forces de la nature et les obliger à jouer en sa faveur³⁴. La symbolique de l'arbre dans la littérature écrite serait donc une transformation du contenu profond de la tradition orale, devenant ainsi une puissante expression du désir de l'homme sud-camerounais de se libérer de l'emprise du monde colonial et néo-colonial.

L'arbre est aussi un éloquent symbole de l'impuissance des moyens disponibles pour rétablir les valeurs de la société précoloniale, perdus à jamais avec l'arrivée du colonisateur ³⁵. L'Indépendance n'ayant pas apporté la solution recherchée, l'arbre sert — tout comme dans les premiers romans camerounais — à symboliser cet idéal bafoué, comme par exemple dans *Tu t'appelleras Tanga* de Calixthe Beyala (Paris : Stock, 1988). Ici, il souligne le gouffre qui sépare les Africains contemporains de leur passé. Ceci se voit dans l'incapacité de communiquer entre deux femmes, la protagoniste et sa mère. À cause de ce gouffre, la narratrice s'exclame : « Cette femme ne voyait pas l'arbre endeuillé que j'étais, l'arbre dressé dans la nuit. » (1988 : 51.) Si l'arbre est endeuillé, c'est qu'il est coupé de ses racines, tout comme la jeune fille sevrée de son lignage, de sa mère.

La protagoniste se voit comme un « arbre endeuillé » car — enfant — elle a été mutilée sous l'arbre-lieu-de-sacrifice : « La veille ma mère m'a allongée sous le bananier pour que je m'accomplisse sous le geste de l'arracheuse de clitoris. » (1988 : 24.) Dans le micro-ethnos sud-camerounais, c'était sous le bananier, symbole de la fécondité, que se faisait non l'excision féminine, mais l'accouchement traditionnel (Laburthe, 1985 : 217). L'initiation des jeunes filles — contrairement à ce qui se passe dans d'autres régions du continent — ne comportait pas d'excision au Sud-Cameroun, mais était, au contraire, une glorification de la puissance que représente l'organe génital féminin³⁶ (Ngoa, 1975 : 242-255 et Laburthe, 1985 : 98).

Ainsi le geste de la mère est-il dénaturé sur tous les plans, y compris celui de la tradition où l'excision n'était utilisée que comme punition de la femme adultère (Vincent, 1976 : 57). L'ablation sert alors à ancrer chez la fillette la notion de soumission, de mutisme devant l'homme. Mutisme, en premier lieu, de celle qui observe son père : « Je l'entendais échafauder sa vie, la planifier de manière à s'offrir un nombre illimité de ces noces indignes... Je l'entendais légitimer ces

rapports, légiférer, établir le nouveau code civil. Celui qui bientôt régirait notre maison. » (1988 : 49.) Ce passage montre clairement que dans le monde post-colonial ce sont les droits de l'homme qui priment sur ceux de la femme.

Le père, ramenant ses maîtresses à la maison, bafoue la mère; et quand — à l'âge de douze ans — Tanga se trouve enceinte de cet homme, la mère fait porter tout le poids de cette malédiction par sa fille.

Ma mère... toussera discrètement dans ses pagnes quand elle me verra enfanter l'enfant des œuvres de son homme, la femme ma mère... embobinera tout le monde avec l'éternel conte de l'enfant venu on ne sait d'où, de la gamine perverse... (1988 : 51.)

Le contrat social traditionnel est rompu, la fille est devenue la proie de ses parents. Comme dans *Perpétue* l'institution du mariage ne sert plus les besoins de la société, elle sert plutôt les intérêts des individus qui la dénaturent selon leur gré, le frein de l'interdit n'agissant plus sur le comportement des hommes.

Le texte suggère que si le lien entre mère et fille est brisé, c'est parce que celui entre la mère et ceux qui habitent les arbres, les ancêtres, n'est guère plus vigoureux, comme le souligne le passage suivant :

Elle (la mère) disait que de leurs arbres, les ancêtres descendront pour laver la faute mais qu'il faudrait une nouvelle marque de lessive, d'autres ancêtres que ceux de la mémoire collective (1988 : 49).

Les pratiques sexuelles si fortement réglementés dans le milieu traditionnel, connaissent un dérèglement dans le milieu urbain, conduisant à la dégradation de la femme. Objet d'échange dans cette recherche effrénée de plaisir masculin qu'aucun interdit ne vient plus gêner, la femme se terre, cachée derrière le voile de la peur. L'inceste — faute grave dans la tradition — est une faute qui — par-dessus toute autre — nécessite l'absolution des ancêtres. Il n'y aura ni absolution, ni purification, les anciens rites ayant été relégués au fond de l'oubli. On ne fera même pas appel à la réincarnation, comme chez Werewere Liking. Nous voyons à nouveau paraître les arbres, non plus justiciers, mais repaires inefficaces d'une mémoire collective défaillante. Tristes images de la vie urbaine contemporaine camerounaise.

Incapable de présenter des héros qui prennent eux-mêmes leur destin en main qu'il s'agisse de la période coloniale ou néo-coloniale, le

roman doit faire appel à cet ancien médiateur-justicier, l'arbre du cosmos pré-chrétien. Ces géants végétaux qui jouèrent de multiples rôles rituels et thérapeutiques dans l'ancien cosmos, sont les supports des créations symboliques de l'imagination littéraire aujourd'hui. Dans ce rôle, l'arbre permet de suggérer toute la difficulté de vivre dans un Sud-Cameroun en pleine transformation sociale.

1 D'après Jacques Famé Ndong, *L'Esthétique de Mongo Beti* (Paris : Présence Africaine, 1985) p. 12, n. 10, le mot « Pahouin », introduit dans le domaine scientifique par Pierre Alexandre et Jacques Binet dans *Le Groupe dit Pahouin* (Paris : PUF, 1958), est une déformation phonétique du terme « Fang » qui a évolué en « Mpangwé » puis en « Pahouin ». Il désigne un groupe ethnique parlant une langue bantu et géographiquement situé entre les fleuves Sanaga (Centre-Cameroun) et Ogooué (Centre-Gabon). Le groupe est constitué par trois sous-groupes linguistiques : Fang au sud avec quatre idiomes; bulu au centre avec sept langues apparentées au bulu et beti, groupe qui comprend six parlers différents.

2 Voir Stephen J. Reno, « Hiérophanie, symbole et expérience », *Les Cahiers de l'Herne* 33 (1978) 121.

3 Notre approche s'inspire de celle de Mételinski, disciple de V. Propp, et qu'il décrit comme suit : « Pour découvrir ces unités de contenu, on cherche un lexique mythologique et une série de codes culturels et ethnographiques (naturel, alimentaire, sexuel, etc.). Entre les codes s'établissent à leur tour des corrélations complexes. » Evuguéni Mételinski, « L'étude structurale et typologique du conte », in V. Propp, *Morphologie du conte* (Paris : Seuil, 1970) 227.

4 Voir Eno Belinga à propos du combat mené par le Pahouin contre la forêt (1965 : 107).

5 Nous sommes redevables à l'abbé Théodore Tsala, incomparable analyste de la culture ewondo (sous-groupe du groupe beti pahouin) du Centre- Sud camerounais, qui nous enseigne certains des fondements de sa culture d'origine. Dans un article, il explique que les variantes pour le nom de Dieu : « Zamba, Zama, Nyambe » sont dérivés des particules « za », voulant dire « qui », « zam » qui veut dire « immensité permanente » et le continuatif futur du verbe ne « tréma » : « mbaa »; prises ensemble ces particules veulent dire « celui qui sera toujours ». Cf. « Mœurs et coutumes des Ewondo », *Études Camerounaises* 56 (1958) 12.

Dans *La Philosophie bantu comparée*, Alexis Kagamé (Paris : Présence Africaine, 1976) précise que pour les Pahouins Dieu se nomme « Nzambé » et « qu'il trône au-dessus de tous ses créés. Il les illumine, les vivifie et leur confère la fécondité tel un soleil » (pp. 133 et 136). Pourtant, Kagamé précise que Dieu n'est pas au centre de cette religion car les « Bantu ont estimé que le créateur lui-même avait installé l'homme au centre de la religion. Cet homme... c'est... la perpétuation du genre humain ». « La Place de Dieu et de l'homme dans la religion bantu », *Cahiers des religions africaines* 4/5 (1969) 10. Le Camerounais Prince Dika Akwa, abonde dans le même sens dans sa description de « l'Univers-Force du bantu Camerounais » qui est couronné par Nyambé. Voir *Bible de la sagesse bantoue* (Paris : Centre Artistique et Culturel Camerounais, 1955; Kraus Reprint, 1973) XII. Voir aussi Jacques Fame Ndong, *L'esthétique romanesque de Mongo Beiti* (Paris : Présence Africaine, 1985) 137.

6 Les recherches qui nous ont permis de comprendre le rôle de la symbolique sylvestre, sont les suivantes : Pierre Alexandre, *Le Groupe dit Pahouin* (Paris : PUF, 1958); Charles Binom Bikoi, *L'Orphelin dans la littérature orale des Bassa, Beti et Bulu du Cameroun* (Yaoundé : DES, Univ. de Yaoundé, 1975); Henri-Marcel Bot Ba Njock, « Prééminences sociales et système politico-religieux dans la société Fang » (tiré à part, Société des Africanistes, s. d.); S. M. Eno Belinga, *Littérature et musique populaire*

en Afrique Noire (Paris : CUIJAS, 1966); Philippe Laburthe-Tolra, *Minlaaba* (Paris : H. Champion, 1977; *Initiations et sociétés secrètes au Cameroun* (Paris : Karthala, 1985); E. Mveng, « Initiation ordinaire et initiation charismatique », *Anthropos* 2 (mars 1974); T. Tsala, *Mille et un proverbes beti* (Yaoundé, chez l'auteur, 1973) et « Les Croyances beti à la lumière de la sémantique et des proverbes » (Yaoundé : monographie, chez l'auteur, 1977), ainsi que « Mœurs et coutumes des Ewondo », *Études camerounaises*, n° 56 (1958).

7 Famille de langues parlées en Afrique centrale et australe et décrites pour la première fois par Bleek (*Comparative Grammar*) en 1869. Malcolm Guthrie, *The Classification of the Bantu Languages* (London : Oxford Univ. Press, 1948) 9.

8 Le linguiste Prosper Abega, professeur à l'Université de Yaoundé, émet l'hypothèse que ces classes ont été fondées, à l'origine, sur des catégories naturelles. Actuellement les noms ewondo se divisent dans les classes suivantes :

I Classe personnelle II Classe des noms qualificatifs

III Classe des noms abstraits IV Noms augmentatifs

V Noms d'animaux et d'arbres VI Noms diminutifs, propriatifs et locatifs. (Interview du 31 mai 1979)

Dans l'interview du 31 mai 1979, le professeur J. I. Noah, de l'École Normale Supérieure de Yaoundé, abonde dans le même sens.

9 Luis Mallart-Guimera, « L'arbre oven », *Le Thème de l'arbre dans les contes africains* (Paris : SELAF 16, 1969), p. 61. Jacques Famé Ndongo note l'importance de certains arbres tels l'« ajap » et l'« oveng » dans le lexique ewondo, indiquant leur double virtualité profane et sacrée (1985 : 137).

10 Mallart-Guimera, 1969 : 62. Laburthe-Tolra, 1977 : 678, signalent que la pratique de planter un arbre — le plus souvent un fromager — se faisait à la fondation d'un village. L'arbre était planté sur la tombe d'un notable pour marquer le contact avec les ancêtres et le désir du fondateur d'avoir une nombreuse progéniture.

11 La nature hiérophane de l'arbre chez les Beti apparaît clairement dans le Sô. Laburthe indique que l'abattage d'un arbre (qui servira de passerelle rituelle Sô) « manifeste l'accord du monde invisible » à travers le discours des vieillards. « L'arbre (leur obéira comme une personne... (et) prend la direction indiquée ». Une fois tombé, il ne s'appelle plus de son nom habituel mais *ndzom* qui indique la puissance de la parole unanime (1977 : 1399).

12 Etien Yanou, *L'homme-dieu de Bisso* (Yaoundé : CLE, 1974).

13 Il y a une similitude entre microcosme et macrocosme, entre l'homme et son habitat au Sud-Cameroun. Le mvèt nous apprend que la Terre a des pieds, des bras, une tête et qu'elle est soutenue en son milieu par un pilier principal. Le village a la même configuration : « L'extrémité de chacune des deux rangées de maisons forme un coin. La cour constitue le centre; l'entrée Est, la tête. La maison, avec son pilier central et les quatre piliers secondaires des quatre coins, n'est pas différente. » Et l'homme ? Il est au centre de tout :

tête = Est = entrée de village

membres = quatre coins = quatre piliers

sexe = pilier central = cour du village

Voir Paulin Nguema-Obam, *Aspects de la religion fang*, 1983 : 59-60.

14 Voir John S. Mbiti, *African Religions and Philosophy* (London : Heinemann, 1975), p. 99. André Neher note que la culture juive, au niveau des valeurs existentielles, a associé le temps à l'espace de telle sorte que l'on a pu dire que l'espace vital d'Israël a été réduit à sa durée pure. « Mission du temps et de l'histoire dans la culture juive », *Le Développement de la Philosophie dans le monde contemporain*, conférence UNESCO (Paris : 20 juin 1972), p. 1.

15 L'héritage romain qui valorise les notions de cité — « urbs » — et de citoyen —

« civis » — explique également la passion française pour les travaux publics, particulièrement pour les routes. Comme l'indique S. Howe :

The drive to conquer vast areas under a large and ultra-hot sun on the outsize continent of Africa led Europeans to some strange wishful thinking and to the evolution of some odd pseudo-historic « power » myths of racial prestige. The phenomenon of size itself led to an assumption of vitality, both of them to power, and power to force. Everything grew very big in Africa and very Roman too. (Howe, 1949 : 102-103.)

16 J. Derrida, *De la grammatologie* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1967), p. 158. Voici ce que dit Derrida de la route comme *via rupta* : « La *silva* est sauvage, la *via rupta* s'écrit, se discerne, s'inscrit violemment comme différence, comme forme imposée dans la hyle, dans la forêt, dans le bois comme matière » (p. 158).

17 Comme pour les Afro-Américains en esclavage, le Beti n'avait que sa voix comme moyen de lutte contre la dépersonnalisation que provoquaient les travaux forcés. Voici un chant entonné lors des travaux forcés :

Que de collines !

Que de cailloux à casser

Que de cailloux

Que de terre à transporter

Que de terre !

Je travaille et l'on me fouette le derrière

Qui donc a fait venir les « albinos » de Douala ?

Qui leur a fait monter sur Yaoundé ?...

L'abbé Betene, « Le Beti vu à travers ses chants traditionnels », *Abbia*, 26 (février 1973), pp. 43-95.

18 Voir l'analyse de Richard Bjornson sur la signification de la route dans les romans de Francis Bebey : « The Theme of Réconciliation in the Novels of Francis Bebey », *Semper Aliquid Novi : Mélanges offerts à Albert Gérard*, Janos Riesz et Alain Ricard, eds., Tübingen : Gunter Narr Verlag, p. 211.

19 De Gubernatis signale ceci à propos de l'arbre : « L'arbre du Paradis terrestre... devenu croix a été si affectionné par le peuple au Moyen Âge qu'on pourrait remplir des volumes avec les seules variantes européennes de ce conte de provenance sémitique. » A. De Gubernatis, *La Mythologie des plantes* (Paris : Reinwald & Cie, 1878), p. 8.

20 Expliquant les mobiles de son retour en Afrique, David Livingstone soulignait — en 1857 — le lien entre évangélisation et implantation du commerce : « I go back to Africa to make an open path for commerce and Christianity. » Cité dans Lucien Laverdière, *L'Image du missionnaire dans la littérature africaine d'expression française* (Paris : 3e cycle, Univ. de Paris V, 1979), p. 103.

21 Voir aussi : Bot-Ba Njock, p. 155; Pierre Alexandre, *Le Groupe dit Pahouin* (Paris : PUF, 1958), pp. 15-16 et 549; Léon Siroto, « Njom the Magical Bridge of the Beti and Bulu of South Cameroun », *African Arts*, X : 2 (janvier 1977), pp. 39-45.

22 Eliade & Kitagawa, p. 101. Voir aussi Eliade, *Rites and Symbols of Initiation* (N. Y., Harper & Row, 1965), p. 65 : « The Symplegades were two rocks at the entrance to the Black Sea that clashed together intermittently, but remained apart when Jason and the Argonauts passed through the Argo. »

23 Le critique camerounais, Thomas Melone, affirme que le « problème central dans l'œuvre de Mongo Beti, c'est le degré de connivence entre l'homme et la nature » (1971 : 29).

24 L'étude de C. Levi-Strauss démontre clairement la signification de l'opposition des termes cru/cuit dans la littérature orale. Le cru est le signifiant d'une absence de structures sociales alors que l'aliment cuit est l'emblème de leur présence. Voir C.

Levi-Strauss, *The Raw and the Cooked* (N. Y. : Harper & Row, 1969), pp. 65, 335-336, 338.

25 « Enga » : 1) estomac d'animal; 2) grand et surélevé in T. Tsala, *Dictionnaire Ewondo-Français* (Lyon : Imprimerie Emm. Vitte, s. d.), pp. 197- 198. Dans son onomastique des noms chez Mongo Beti, Jacques Ndongo opte pour la deuxième signification du mot : « Le grandiose et le faste. Engamba apparaît au début de *Remember Ruben* comme un personnage grandiloquent et quelque peu loufoque... » (1985 : 308.)

26 Nous avons pu observer que les locuteurs d'ewondo ne disent pas « manger une orange », mais plutôt « sucer une orange »; on ne consomme pas la pulpe du fruit, se contentant d'en sucer le jus. Cette habitude alimentaire, rappel de la succion du nourrisson au sein maternel, va dans le sens de l'hiérophanie de l'oranger comme symbole maternel. Jung souligne également ce caractère de l'arbre : « L'arbre est avant tout un symbole maternel », C. G. Jung, *Métamorphoses de la libido*, cité in Bachelard, *L'Eau et les rêves*, p. 99.

27 Les études sur la littérature orale confirment le rôle médiateur, quasi maternel que joue l'arbre. Veronika Gorog-Karady fait état, dans son étude sur l'arbre dans les contes africains, d'un oranger, motif-clé dans un conte nago. L'arbre sert de substitut pour la mère et venge les torts subis, tout en étant un puissant lien entre morts et vivants. Dans un autre conte, elle explique que l'arbre prend en charge un orphelin. Veronika Gorog-Karady, « L'arbre justicier », *Le Thème de l'arbre dans les contes africains*, t. II (Paris : SELAF 20, 1970), pp. 39, 50. Dans une étude de même nature, Assia Popova indique que le retour du héros chez l'arbre-mère signale la fin de sa quête. Assia Popova, « L'arbre et le mariage », *Le Thème de l'arbre...*, p. 94. V. Propp dans son inventaire des fonctions qui constituent la base morphologique des contes merveilleux signale que l'instrument de secours du héros en quête de l'objet magique peut être un arbre. Voir Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (Paris : Seuil, 1970), pp. 69-71.

28 Voici ce qu'en dit De Gubernatis : « Les premiers hommes d'après la tradition populaire sont issus des arbres. » Une épigramme grecque de Zona nous apprend que les anciens Hellènes appelaient les chênes « première mère ». Le mythe de l'arbregéniteur se trouverait, selon cet auteur, « chez presque tous les peuples aryens et sémitiques et aussi chez les Sioux ». A. De Gubernatis, *La Mythologie...*, p. 37.

29 L'arbre est aussi cause de mort dans *Le Pauvre Christ de Bomba* de Mongo Beti : un paysan en est la victime, l'arbre ayant « choisi de s'enfoncer juste au-dessous de son ventre; ainsi donc, on est bien puni par où l'on a péché ! » (p. 42.)

30 Signalé dans Laburthe-Tolra, 1997 : 1423, pour ce qui concerne le Sô. À la page 556, il signale que les femmes adultères étaient attachées à l'arbre à fourmis comme châtiment de leur faute. Voir aussi Tsala, 1958 : 53 et Eno Belinga, 1966 : 76. Également mentionné dans Nicod, 1943 : 80-81.

31 T. Tsala, « Mœurs et coutumes... », p. 39 et Laburthe-Tolra, pp. 1502- 1527. Cet interdit est mentionné dans le chant des initiés du Sô : « Tu ne tueras point un membre de ta parenté, un homme qui porte le même nom que toi, un co-initié, sinon, tu seras frappé de la maladie du sang, le tsoo. » L. V. Thomas et René Luneau, *Les Religions d'Afrique noire* (Paris : Gallimard, 1969), p. 202.

32 Le motif de l'arbre justicier est également central dans *Quand Saigne le palmier* de Charly-Gabriel Mbock (1978).

33 Un certain nombre de contes réservent à l'arbre le rôle de justicier :

— « L'arbre à miel », recueilli auprès de James Oto, interview du 31 mai 1979 à Yaoundé.

— « La cuiller cassée » et « Liboy Li Okundu », dans C. Binam-Bikoi (1975 : pp. 32 et 70).

— « L'Arbre de la vie », dans Abrahamsson (1977 : 10).

— « Les Deux Frères », Beling-N'Koumba (1978 : 147).

34 Le proverbe « La bouche de l'homme a subjugué le *ndzom* » signifie que les hommes peuvent influencer les arbres. Cet arbre, utilisé lors du Sô rituel, se trouvait en forêt où « chacun (des initiés) trempait son goupillon (...) dans une marmite à médicaments et en frappait le pied de l'arbre en disant : « Toi arbre » puis, l'endroit choisi pour sa chute et ajoutait : « Tu tomberas ici » (...) la tradition rapporte que l'arbre tombait infailliblement à la place convenue quelle que fût son inclinaison. » (Tsala, 1967 : 126.)

35 Laburthe a recueilli le témoignage de vieillards quant à la nature de cette utopie : « Notre existence était toute paisible et joyeuse : on dansait beaucoup, c'était toujours la fête, avec l'huile qui ruisselait sur nous comme la sueur. Je ne comprends pas l'existence actuelle où les gens meurent en pagaille... » (1977 : 419.)

36 Le seul cas où l'ablation du clitoris semble s'être pratiqué chez les Beti est lorsqu'une femme se trouve possédée par le mal (l'évu) (Laburthe, 1985 : 98).

Chapitre II

La symbolique de l'eau : la grande traversée

À l'aide de ses machines et des travaux forcés, le colon blanc peut faire reculer la forêt, cette sphère des hiérophanies pré-chrétiennes. Il étend ainsi à l'univers qui l'entoure et le menace, « la grille rassurante de son esprit de géométrie, effort de rationalisation, de mise en ordre, et en fin de compte de domestication de la nature menaçante » (Leenhardt, 1970 : 110). Cependant, il est un élément naturel échappant à cette vision idéologique qui maîtrise l'objet par l'esprit : il s'agit de l'eau, et plus particulièrement des cours d'eau. Si l'homme blanc peut imposer sa volonté à la forêt, il n'en va pas de même pour les fleuves. Tout comme l'homme beti, l'étranger doit apprendre à composer avec ces forces primordiales : les fleuves qui arrosent le Sud-Cameroun de leurs innombrables artères.

L'importance des figures aquatiques dans le roman camerounais réside sans doute moins dans l'évocation du milieu naturel que dans la référence aux origines mythiques des peuples du Sud-Cameroun. La traversée du fleuve Yôm par les ancêtres de ceux qui peuplent aujourd'hui le Sud-Cameroun, fut sans conteste l'événement le plus marquant de toute la période pré-chrétienne dans cette région¹. Non seulement elle fait partie du trésor mythique beti, mais, ritualisée, la traversée se trouvait recrée à chaque initiation Sô. Le néophyte, traversant la passerelle *ndzoom*, naissait à la vie des hommes tout comme les ancêtres naquirent à la vie au-delà du Yôm ². Comme cela est de coutume dans les sociétés traditionnelles, le rite Sô servait à redynamiser et à conserver le mythe. Interdit par les autorités coloniales aux alentours de 1905, le Sô ne subsiste que très vaguement dans la mémoire des anciens; pourtant, il se profile en filigrane dans les œuvres des écrivains contemporains³.

Motif littéraire dans la tradition orale, la traversée fluviale est l'obstacle ultime que franchissent les héros du mvet avant d'atteindre le village *Engong Zok*. Ici, les fils d'Ekanang Nna trouveront enfin la paix dans une contrée verdoyante dont la terre respire la fertilité. Il est à noter que dans la version du mvet relatée par Daniel Assoumou Ndoutoumé, le fleuve se nomme *Dzam anen* qui veut dire « la grande affaire ⁴ » (1986 : 110).

Mongo Beti utilise le motif fluvial — à l'instar de l'aède du mvet — comme élément de mensuration spatio-temporelle :

Quant à cet avenir, il nous paraissait un pays bien lointain auquel nous n'accéderions, si cela devait jamais arriver, qu'après bien des fleuves traversés (RR : 44).

Dans le mvèt relaté par Daniel Assoumou Ndoutoumé, la traversée fluviale joue une fonction analogue : « Cela faisait déjà quatorze rivières depuis le lieu où Ngôm avait été incinéré » (1986 : 49).

Dans *La Ruine presque cocasse d'un polichinelle*, le motif de la traversée fluviale difficile se retrouve dans un conte qui interrompt le récit en recréant une scène de veillée traditionnelle. Dans ce conte, dit par Jo Le Jongleur, ce dernier décrit le défi que représente la traversée du fleuve pour le personnage de son histoire :

Voici soudain, devant le voyageur, un fleuve de largeur monstrueuse, de courant impétueux, de profondeur insondable. Notre homme n'aperçoit point de passeur, ni personne d'aucune sorte pour le lui faire traverser. Pourtant, il faut qu'il traverse... (1979 : 158).

La fréquence de ce motif invite le critique à se demander si la traversée du grand fleuve n'aurait pas laissé une marque indélébile sur l'inconscient collectif des Pahouins qui, dès le XIX^e siècle, furent obligés de quitter la savane pour gagner les rives de la Sanaga⁵. À la suite de certaines mutations dues à sa transmission orale, cet événement historique se serait transformé en mythe des origines, pour se manifester bien des années plus tard dans la littérature écrite contemporaine⁶. Dans *Mythologies*, Roland Barthes explique comment un mythe — tel la traversée du Yôm — peut avoir des résurgences dans la littérature actuelle :

Le mythe est constitué par la déperdition de la qualité historique des choses... En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains..., il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur... (1975 : 251).

Chez les écrivains contemporains, le thème de la traversée du fleuve subit un certain nombre de mutations esthétiques qui lui donnent une nouvelle figure, tout en ranimant le fonds traditionnel d'anciennes images aquatiques. Sans doute est-ce pourquoi les textes de Mongo Beti abondent en images liées au psychisme hydrant, comme par exemple cette description d'un chant d'oiseau dans *Mission terminée* :

Un chant triste à en mourir, humide de nostalgie, précis comme

s'il avait été entonné à notre intention... C'était une mélodie étale et sans remous, comme un fleuve au sortir d'une crue (p. 77).

Préfigurant le chant d'amour — cette mort d'un instant — que connaîtra le héros lors de son initiation auprès d'Edima, le héros affirme qu'il n'oubliera jamais la beauté mystérieuse de ce chant « qui pénétrait au plus profond de moi » (p. 77). Il a le sentiment que l'oiseau « était conscient de conter un destin qui ne le concernait pas ». C'est le destin même du héros qu'il chante, car le narrateur ne s'empresse-t-il pas d'ajouter :

De même et d'une façon tout aussi inexplicable, j'étais maintenant certain que mon séjour à Kala je m'en souviendrais toute ma vie pour une raison que je devais pressentir, sans pouvoir la tirer au clair (p. 78).

Pour ce qui concerne l'oiseau, Eno Belinga indique qu'il « joue un grand rôle dans les fables, chantefables et contes », car il est « l'incarnation de la force vitale, âme et génie protecteur du domaine de la forêt » (1965 : 109).

Ainsi la tradition orale fournit les éléments de base du symbolisme aquatique et de la figure de l'oiseau qu'emploient le roman moderne pour évoquer un moment privilégié de la vie. L'eau — surtout celle des fleuves — sert parfois comme symbole même de la vie. C'est le cas dans *Remember Ruben*, comme le montrent ces paroles d'un ancien combattant :

Promets-moi d'aller au bord de l'estuaire et de contempler les vagues qui se pressent..., se poussent, se bousculent et avancent toujours dans la même direction. Eh bien, les flots de l'estuaire, tu sais qui c'est ? Eh bien, c'est nous... (p. 170).

Les flots peuvent également être le symbole de la vie immuable de l'ère pré-chrétienne :

Dans le temps, nous suivions l'eau des rivières, marchant le long des rives, fascinés par la fuite du courant, nous ne nous perdions pourtant jamais. C'était avant qu'ils aient creusé leur maudite route (p. 99).

La route qui viole le domaine des arbres hiérophanes est source de malheurs et lieu de perdition pour ceux de la forêt, alors qu'« on ne peut se perdre sur la rive d'un fleuve; on sait toujours comment retrouver les siens : en remontant ou accompagnant l'eau qui coule; mais la route n'a pas, elle, d'aval ni d'amont; un monstre sans tête ni

arrière-train, voilà ce qu'est la route » (RR, p. 20). L'opposition entre la route et le fleuve peut être conçue comme le paradigme des deux mondes qui s'affrontent à l'époque coloniale : l'un qui remonte toujours vers sa source originaire à travers les rites protecteurs de sa sagesse ancienne, et l'autre qui suit la trajectoire de l'histoire dans sa lancée vers l'avenir.

Dans le passage ci-dessous, c'est à nouveau une image fluviale qui exprime la relation entre le peuple et son chef. Arrivé au pouvoir de façon illégitime, ce dernier risque de se faire renverser par le peuple :

... Le Chef... avait toujours eu à cœur de se tenir moralement écarté d'Ekoumdoum, flottant pour ainsi dire sur notre clan comme une lourde embarcation sur le fleuve aux gouffres amers dans lesquels il ne saurait s'engloutir que pour son malheur (RR, p. 48).

Le peuple est représenté par un fleuve-justicier qui n'attend que le moment propice pour s'attaquer au chef. L'image de ce dernier s'oppose, nous le verrons plus loin, à celle des héros véritables qui savent s'unir au fleuve vivant que constitue le clan.

Dans le passage suivant, c'est à l'aide d'une image aquatique que l'auteur illustre le retour de la vie à son rythme séculaire, suivant l'irruption intempestive de l'orphelin dans le village d'Ekoumdoum :

La vie avait donc repris son cours ordinaire, exempt d'à-coups, lancinant, secret comme le chant d'un filet d'eau cascasant à l'ombre d'un vieil arbre (RR, p. 28).

Nous retrouvons dans ce passage non seulement la même association du chant à l'eau déjà notée pour *Mission Terminée*, mais aussi le même nœud hiérophane central unissant la vie à l'eau et à l'arbre, tous deux symboles du mode de vie pré-chrétien. Dominique Zahan souligne le lien qui existe entre la religion préchrétienne et les fleuves, ces « immenses temples aquatiques de la religion africaine » (1979 : 20). Ainsi, il n'est pas étonnant que l'eau ait été au centre des préoccupations humaines au Sud-Cameroun, rendant le symbolisme aquatique aussi riche de significations pour le roman que l'arbre hiérophane.

Eaux initiatiques, eaux meurtrières

Dans *Mission terminée*, Jean-Marie Medza, longtemps resté sur les bancs de l'école française, est coupé de sa propre tradition. À l'école, il

a appris à lui substituer un mélange d'images empruntées aux traditions européennes et gréco-latines. Chargé par son village de ramener une parente restée auprès de son amant au village de Kala, il aborde sa mission en conquistador, s'imaginant un Pizzaro à la conquête des Incas. Puis, arrivé à Kala, il observe le jeu des athlètes « dont Sparte même n'eut pas désavoué le caractère martial » (MT, p. 39); les spectateurs clamaient le nom du vainqueur « comme s'il avait été celui d'un dieu favorable au cours du siège de Troie » (MT, p. 41).

Le discours de Medza est émaillé de telles références, bagage culturel qui témoigne de l'imaginophagie ayant opérée sur lui. Ces références restent obscures et sans retentissement pour ceux de Kala qui vivent loin des livres. « Né sur la route » (MT, p. 51), c'est-à-dire presque dans le giron de l'Occident pour ceux de Kala, Medza renaîtra en quelque sorte à la vie des siens lors du séjour dans ce village si éloigné de la route.

Le premier jour à Kala s'inaugure par une baignade. Sur les bords du fleuve, Jean-Marie Medza perçoit soudain qu'il n'est pas comme les autres adolescents du village :

Ils se déshabillèrent en un tour de main. En entrant dans l'eau, ils étaient complètement nus. Je fis d'abord mine de ne pas me baigner. Ils insistèrent pour que je me baigne avec eux, me plaisantant, déclarant même que si je ne me baignais pas avec eux, ils m'attraperaient de force et me plongeraient dans l'eau... Je me dépouillai quand même de mes vêtements, sauf du slip (MT, p. 67).

L'adolescent n'est pas à l'aise dans l'eau, car, à la différence des autres, il ne sait pas nager. Medza s'aventure néanmoins dans le fleuve, mais en conservant son slip; il se montre incapable de se dépouiller de ce dernier signe extérieur de sa différence, tandis que ses camarades restent indemnes de toute marque de l'Occident.

Taquiné par les autres, Medza finit par se baigner entièrement nu, préfiguration de l'initiation qu'il connaîtra à Kala⁷. Or, la nudité de Medza permet aux autres de mesurer son potentiel sexuel : « Oui, c'est lui qui avait raison... Regarde ça... Mince alors, c'est qu'il en a une !... » (MT, p. 68.) La baignade du premier jour à Kala signale alors le début de l'initiation de Medza qui sera libéré de son enfance pendant son séjour à Kala. Typiquement, l'initiation traditionnelle permet au jeune de se différencier de sa mère, de dominer son « anima », cette partie féminine de lui-même qu'est l'enfance; c'est ce que nous voyons par exemple dans *L'Enfant noir* de Camara Laye⁸.

Indice de l'angoisse de Medza devant la découverte de sa sexualité et symbole de sa tentative de perdre son anima, la noyade manquée qu'il vit dans le rêve suivant mérite qu'on s'y attarde :

J'étais au fond de l'eau, toute une rivière coulait sur mon corps avec acharnement. Lorsque je voulais ouvrir les yeux pour voir où je me trouvais, l'eau me pénétrait entre les paupières, brûlant mes pupilles : je suffoquais, j'étais meurtri. J'esquissais des gestes de la nage, mais n'ayant jamais nagé, je ne coordonnais pas mon action et chaque fois que j'étais près d'atteindre la surface, je coulais irrémédiablement. Cependant, et d'une façon incompréhensible, je me mis à émerger lentement mais sensiblement, assez sensiblement pour m'en rendre compte et prendre espoir. Puis, tout à coup, j'eus le nez à l'air libre et je m'offris une longue et très profonde inspiration... Oh ! je l'avais échappé belle ! (MT, p. 102.)

Dans les eaux initiatiques, Medza connaît une manière de mort et de résurrection, préfiguration de sa « mort amoureuse » ultérieure. Du fond des abîmes, il essaie d'y voir clair mais cette eau lui « brûle les pupilles ». Détail significatif, car l'initié du rite Sô subissait un traitement qui lui brûlait les pupilles. Sortant de l'immersion dans une mare, on lavait les yeux de l'initié à l'eau pimentée (*lesob mis*), après quoi on était en droit d'affirmer que l'initié avait regardé la mort en face (Tsala, interview du 31/1/79). C'est par le « feu » du piment que l'initié voyait ce qui n'était pas permis à l'enfant de contempler.

Medza sort vainqueur de cette confrontation avec la mort en nageant jusqu'à la surface de l'eau. Peu après il connaîtra Edima. L'épilogue de *Mission terminée* souligne toute l'importance de cette initiation sexuelle :

Voilà, c'est toute l'histoire que j'avais à vous conter. Je ne sais comment vous la trouvez, mais je ne peux plus m'empêcher de la conter, cette histoire-là. Je crains même de n'avoir plus qu'elle à conter pour le restant de mes jours... (MT, p. 254.)

Comme le fonds mythique de la traversée du Yôm qui resurgit périodiquement au moyen du rite Sô, marquant à jamais chaque génération d'adolescents, l'initiation personnelle de Medza revient éclairer sa vie comme un leitmotiv. Moment privilégié de l'existence, car lui donnant accès à un niveau de connaissance supérieur, l'initiation qu'il a vécue à Kala est le gage de sa vie d'homme. Le souvenir de l'événement qui l'intègre — momentanément — parmi ceux de Kala lui servira de refuge dans un monde où l'homme colonisé se trouve ballotté par des forces qu'il ne peut maîtriser.

Dans *Ville cruelle* le fleuve meurtrier s'écoule « lentement comme un immense serpent noir, silencieux, miroitant, mystérieux, terrible » (VC, p. 100); c'est là que Koumé meurt noyé. Tout comme Jean-Marie Medza, il ne sait pas nager, et ne peut lutter contre les flots menaçants. Banda, au contraire, sait s'entendre avec l'élément aqueux et réussira son initiation fluviale. Dans la dernière étape de son initiation sur l'eau, la pirogue deviendra un emblème important.

C'est au moyen de cette image que Banda exprimait déjà, dans un chapitre précédent, son incapacité d'accepter le point de vue de son oncle Tonga, vieil homme qui représente les valeurs traditionnelles de la société pré-chrétienne :

Il lui semblait que Tonga et lui se trouvaient dans deux pirogues différentes sur un fleuve immense dont le courant était rapide. Ils se tendaient la main. Leurs mains se touchaient, s'agrippaient l'une à l'autre et se nouaient. Ils se mettaient à s'entretenir très fort, chacun voulant forcer l'autre à passer dans son embarcation à lui, à le rejoindre à bord de sa pirogue à lui... Le courant rapide faisait s'écarter les pirogues l'une de l'autre et chaque minute qui passait accentuait l'écart. Finalement, de guerre lasse, leurs mains se dénouaient, et chacun s'éloignait de son côté... (VC, p. 125.)

Ici, la pirogue est l'hiérophanie de la vie, du mouvement, et de la force⁹. Qu'il y ait deux pirogues marque toute la différence entre la vie de Banda et celle de son oncle. Comme il est de coutume, ce dernier tente d'inculquer des valeurs traditionnelles à Banda. Celui-ci, cependant, refuse d'accepter de telles valeurs; le gouffre qui le sépare de son oncle rend la communication entre leurs deux mondes impossible. Ce qu'il importe de noter ici, c'est le symbolisme de la pirogue qui évoque la vie humaine; celui qui domine la force fluviale et vogue sur les flots réussit sa vie ¹⁰.

La pirogue hiérophane n'est pas l'unique apanage du roman contemporain : elle se trouve aussi dans la tradition littéraire orale, comme par exemple dans l'extrait suivant tiré d'un chant épique mvèt :

Meye-me-Ngi, ayant hérité un tronc d'arbre
de son père, flotte sur l'abîme de la vie,
Sur l'abîme de l'onde où nage le poisson électrique.
Cet abîme d'où, un certain jour, il sortit
Une ample provision de sabres et de matchettes [sic]

Mon épouse vient de mettre au monde un enfant de sexe mâle (21).

Le tronc d'arbre, pirogue de la vie, est la force vitale transmise de génération en génération permettant à Meye-me-Ngi d'engendrer, à son tour, un fils, grâce à cette « ample provision de sabres et matchettes » [sic], images phalliques de la force vitale.

Au contraire du héros légendaire Meye-me-Ngi, Banda n'a pas voulu « hériter » le tronc d'arbre de son père. Autrement dit, il n'est pas arrivé à intégrer dans sa vie le passé, cette sorte d'inconscient collectif représenté par la pirogue de son oncle. Il est ainsi incapable de transmettre la force vitale séculaire à sa descendance.

Tout comme l'arbre qui a la double virtualité de donner la vie ou la mort, la pirogue est une hiérophanie non seulement de la force vitale sacrée, mais aussi de la mort. Dans notre discussion de l'arbre *oven* au chapitre précédent nous avons signalé qu'il existe une identification entre l'homme et l'arbre dans l'ethos beti. Hiérophanie de sa propre image à double virtualité d'âme et de corps. Par ailleurs, il ne faut pas l'oublier, c'est dans les arbres que résident certains morts.

C'est ainsi que nous voyons se nouer une relation entre les deux hiérophanies abordées dans cette étude du roman camerounais, l'arbre et l'eau. L'arbre est le double de l'homme, de la force vitale sacrée qu'il doit savoir conduire afin de maîtriser les forces de dissolution présentes dans les eaux. C'est dans son cercueil de bois que l'homme s'identifie une ultime fois avec l'arbre avant de rejoindre les ancêtres défunts dans leur demeure aquatique — *l'endan* — au fond de l'eau.

Ce nœud hiérophane se trouve dans l'initiation aquatique de Banda car après avoir trouvé Koumé, « il étendit le corps dans la pirogue, s'installa lui-même à l'arrière de l'embarcation » (VC, p. 139). Banda s'installe alors comme au creux de la mort, l'arbre étant le cercueil de son compagnon, aussi bien que le gîte des morts. Ce n'est que par ruse instinctive que Banda pourra, au terme du voyage, se libérer de l'empire de la mort que symbolise la pirogue.

Tout aussi aveugle que Jean-Marie Medza au fond de l'eau dans le rêve que nous avons analysé plus haut, Banda tente d'éviter les écueils au « risque de chavirer à cause du courant qui est toujours très rapide dans cette région du fleuve » (VC, p. 140). Et celui-ci de s'exclamer : « Mais comment faire pour les [les écueils] apercevoir à travers l'écran des ténèbres ? » (VC, p. 140.) Se libérant de cette peur paralysante, Banda cède à « l'ivresse » de son inconscient :

L'action l'accaparaît totalement et l'empêchait de penser à ses autres misères, à l'autre réalité. Une seule réalité, l'actuelle, l'immédiate, comptait maintenant; elle était exclusive et c'est pourquoi elle lui procurait une sorte d'ivresse (VC, p. 41).

Voguant dans cette zone ambiguë — entre le conscient et l'inconscient — où la vie et la mort avancent la main dans la main — Banda se retrouve soudain face à la mort. Projeté dans l'eau par un choc violent, le protagoniste ne cède cependant pas à son appel mortifère : « Prompt comme l'éclair, il se ressaisit, s'ébroua, aperçut la pirogue entre deux clignements d'yeux, tendit la main au hasard, toucha l'embarcation et s'y accrocha. » (VC, p. 141.) Ce n'est pourtant pas la fin des difficultés de Banda, car tout comme ces rappels successifs de la mort dans les différentes étapes initiatiques du Sô, il rencontrera plusieurs fois la mort avant la fin de son initiation. Dans une ultime épreuve, il réussit à dégager sa pirogue du vortex d'un tourbillon :

Il aurait pourtant dû se rappeler; on ne navigue pas au-dessus de ce gouffre-là. C'était mortel ce qui venait de lui arriver ! (VC, p. 143.)

Vainqueur de ces épreuves, Banda parvient au pont en béton armé, œuvre de l'homme blanc et limite spatiale de l'odyssée de Banda. C'est sur la berge, au pied du pont, que Banda dépose le corps de Koumé, offrande aux hommes blancs européens, mais aussi aux *bekon*, ces hommes blancs du monde pré-chrétien, les ancêtres auxquels appartient Koumé, lui-même albinos ¹¹. Les gardes territoriaux retrouveront à la lumière du jour celui qui avait perturbé l'ordre colonial en tuant son patron blanc, Monsieur T...

Entièrement nu, comme celui qui naît à la vie, Banda monte seul dans la pirogue — cercueil de Koumé — qu'il conduit au milieu du fleuve. Il se jette à l'eau et commence à faire disparaître la barque : « En quelques instants, la pirogue coula à pic emportant les habits qui y étaient accrochés » (VC, p. 146). En confiant cette pirogue de la mort — ce cercueil naturel — au sein des eaux, Banda noie définitivement son ombre qui s'était manifestée en Koumé, son alter ego. Comme ce dernier, l'anima de Banda retourne en quelque sorte au liquide amniotique maternel. Son initiation est consommée.

Banda sort de l'eau et enfle les nouveaux vêtements qu'il avait laissés sur la berge, signes extérieurs d'un nouveau commencement. Puis, avant de quitter les lieux,

Instinctivement il se retourna vers le fleuve... Il le considéra avec insistance et mélancolie. Peut-être voulait-il s'assurer qu'il

garderait le secret; il vient des moments où l'on ne peut s'empêcher d'attribuer une âme humaine à ce qui se meut. Peut-être aussi contemplait-il tout simplement ce qui avait été le théâtre de sa détresse... (p. 146).

Ce passage, comme l'épilogue de *Mission terminée*, suggère que l'initiation du héros a des dimensions qui dépassent le simple récit d'épreuves vaincues. C'est qu'il a été permis au néophyte de rencontrer la mort et de la dominer afin de renaître à la vie. Ainsi les aventures individuelles des héros reprennent-elles et redynamisent-elles l'ancienne hiérophanie pré-chrétienne liée à la traversée mythique du Yôm.

Dans *Orphée d'Afric* de Werewere Liking, le symbolisme de la traversée du fleuve est lié à l'initiation sexuelle, rappelant par certains aspects le lien eau/sexualité dans *Mission terminée*.

La traversée du Fleuve Blanc s'accomplit le jour du mariage d'Orphée avec Nyango :

On avait même autorisé les jeunes mariés... à traverser le fleuve en crue sur le fragile kayak qu'Orphée avait fabriqué lui-même. Tout le monde avait peur... Le Fleuve Blanc pardonnait difficilement ce genre de provocations (13).

Cependant tout se passe bien : les dieux voient leur union — cette fragile barque sur le fleuve de la vie — d'un œil favorable. Sur l'autre rive, le couple se rend dans le village d'Orphée, lieu de la consommation de leur union.

S'étant toujours demandé quelle signification cachait son nom, Orphée d'Afric ressent tout le poids de son étymologie grecque le jour de son mariage. Dans le rêve qu'il fait pendant sa première nuit avec Nyango, la traversée qu'ils avaient si bien réussie la veille se transforme en catastrophe, le kayak « saute en l'air comme projeté par une force surnaturelle », et Nyango disparaît au fond de la rivière (p. 14). D'abord inconsolable, Orphée se tient seul dans son kayak à longueur de journée, chantant son amour au lieu même où l'épouse d'un jour disparut. De retour au village, le chant d'Orphée tarit : il s'enferme dans le mutisme et refuse de participer aux rites pour la défunte, persuadé qu'il est qu'elle vit toujours.

Il ne tarde pas à pénétrer lui-même dans le fleuve afin de retrouver Nyango. Voyageant dans le char de Ngué le Magnanime, dieu des morts, Orphée avance vers sa bien-aimée, puis commence l'ascension

des sept marches qui aboutiront à la possession de la conscience. Au cours de cette initiation, Orphée se dit que Nyango

attend douloureusement que je me libère des poncifs, des préjugés, et de toutes les formes-pensées égoïques et obscurantistes qui m'éloignent d'elle et de notre idéal d'amour (46).

Arrivé à la dernière marche, au moment même où Orphée se trouve « allégé, hors de portée de la pesanteur », son parcours onirique le conduit chez les ancêtres (p. 52). Ici il tente de puiser la sagesse nécessaire pour savoir comment la jeunesse doit redéfinir ses idéaux face à « l'ennemi » et son appel au non-engagement. Les ancêtres lui apprennent qu'ils lui avaient pris Nyango parce qu'elle était la seule capable de le conduire si loin, jusqu'à sa limite.

Suite à cette confrontation avec la mort et les limites de la conscience, l'initiation onirique d'Orphée prend fin. Au sortir de l'extase, le rêveur se retrouve « pendu par un pied à la branche d'un arbre à l'aide d'une couleuvre¹²... » (p. 54).

Au réveil, il se retrouve au lit, Nyango à ses côtés, leur union consommée. La descente dans les eaux fluviales permet à Orphée — comme ce fut le cas pour Medza et Banda — de regarder la mort en face et d'en sortir aguerri pour la vie. L'initiation aquatique est la figure de l'initiation sexuelle d'Orphée, alors que dans *Mission terminée* elle a été la préfiguration de celle de Medza. Non seulement la traversée est une figure de l'initiation masculine ainsi que celle du mythe des origines Beti, mais elle permet à l'auteur de se servir de l'antique enveloppe de l'histoire d'Orphée et Eurydice pour lui donner un contenu camerounais à la fois traditionnel et contemporain.

Il est frappant de constater combien l'odyssée d'Orphée rejoint celui de Meyongo dans un conte beti recueilli en 1910 par le chercheur allemand P. Rosenhuber. Dans ce conte, Meyongo descend lui aussi au monde des morts pour trouver une épouse. De courte durée, leur mariage s'évanouira quand l'épouse se transformera en chimpanzé lorsqu'un interdit est brisé ¹³. Pour ce qui concerne l'aspect contemporain du mythe, le couple Orphée-Nyango se profile sur un fond africain actuel. Découragé par les problèmes auxquels l'Afrique doit faire face, Orphée s'exclame :

Tout doit sauter, tout sautera : l'Afrique du Sud, les loges de la séquestration, les secteurs minés du Tchad, du Sahara Occidental, de la Namibie, et tous les autres « coins piégés »... la relève sera prise avantageusement, si les hommes sont préparés, s'ils retrouvent et rétablissent l'équilibre entre le corps et l'esprit. La

matière a trop longtemps régné, l'emportant de plus en plus sur la vie intérieure (p. 57).

Le récit se clôt par un long poème composé par les époux qui expriment les valeurs qui guideront leur vie commune, idéaux faisant cruellement défaut dans le monde qui les entoure. *Orphée d'Afrique*, récit d'une odyssée hiérophane, permet de lier à la fois cette soif de renouveau que connaît l'Afrique contemporaine, avec le mythe occidental d'Orphée ainsi qu'avec ceux du fonds traditionnel africain.

Prêtres dans le bain...

Dans *Le Pauvre Christ de Bomba*, Mongo Beti nous invite à mettre le Révérend Père Drumont, missionnaire blanc, dos à dos avec Sanga Boto, sorcier noir¹⁴. Fier de l'exploit de son tuteur, Denis — narrateur naïf du roman — explique que le missionnaire, par une séance d'exorcisme, réussit à ramener le sorcier — surpris dans son « antre de sataneries et de lubricité » (102) — au bercail du christianisme.

Au fil du récit de Denis, cet exploit prend progressivement la couleur d'un défi lancé à la religion pré-chrétienne et qui exige une réparation. Celle-ci se produit le jour même où le Père Drumont apporte les derniers sacrements à une agonisante vivant de l'autre côté d'un fleuve. Rentrant de cette mission, le prêtre s'installe dans la pirogue, mais à la différence de Denis et du passeur — accroupis tous les deux — le prêtre se « tenait debout au beau milieu de la pirogue » (p. 100), invitant par cette attitude de défi, au courroux le fleuve en crue.

Comme Caron sur le Cocyte, le passeur du fleuve est un guide sûr et Denis précise : « On aurait dit qu'il avait été créé pour être passeur » (100). Cependant, il se laisse distraire par le missionnaire qui veut savoir s'il est chrétien. À l'instar de l'homme pré-chrétien qui dévie du cours de la vie traditionnelle en suivant le christianisme, « le passeur s'était laissé entraîner par le courant » (101). Il s'ensuit un choc terrible avec une longue pirogue non loin de la berge. Des occupants de la pirogue, seul le prêtre sombre sous la nappe d'eau noire, sauvé de justesse par le passeur qui plonge après lui :

Le passeur a déposé le R.P.S. sur la berge et il lui a pressé le ventre; l'eau a jailli de la bouche et des narines, mais il est resté étendu sur le sable de la berge, sans mouvement (LPCDB, p. 101).

Il faut noter qu'au cours de la traversée, le missionnaire « fouettait l'eau du fleuve avec un mince bâton de bois qu'il tenait à la main » (p.

100). Ce geste prend un relief particulier lorsqu'on sait qu'il était pratiqué au cours du rituel beti de fertilité agraire. Il devait susciter l'apparition de la fille de Zamba (Dieu) (Laburthe, 1985 : 31). Il importe peu en dernière analyse que ce soit cet incident ou bien l'exorcisation humiliante de Sanga Boto qui réveille la virtualité meurtrière des eaux. Il demeure que cette immersion du missionnaire — la réplique structurelle du cataclysme du déluge — est l'hiérophanie d'une force qui s'oppose à celle de l'Occident chrétien, représenté par le prêtre. Tout comme l'arbre justicier qui tue le R.P. Gilbert dans *Une Vie de Boy*, l'eau, ce lieu sacré où demeurent les ancêtres, tente de secourir les vivants démunis soit devant la puissance coloniale, soit devant les défis que pose l'Afrique actuelle.

Il faut noter, toutefois, que le R. P. Drumont n'a pas été anéanti par son immersion dans le fleuve, bien quelle soit le signe d'une certaine vengeance. Cette immersion marque plutôt un tournant dans la vie du missionnaire; moins dramatique que le revirement que connaît le vieux Meka dans *Le Vieux Nègre et la Médaille*, elle est toutefois significative. Son immersion déclenche sa prise de conscience des réalités pré-chrétiennes, tout en lui rappelant ses propres limites. Cette prise de conscience est préfigurée dans le journal de Denis, se dessinant progressivement et comme en filigrane dans les pages du récit qui précèdent l'incident sur le fleuve.

Ainsi, Denis décrit l'irruption du missionnaire sur un groupe de danseurs dont les ébats suscitent le courroux, car il ne peut supporter qu'on s'amuse ainsi le premier vendredi du mois. Or, la danse a été décrite par Mveng et Bahoken, deux hommes d'Église camerounais, comme ayant une fonction spécifiquement religieuse. Pour le père Mveng elle est « la seule expression mystique de la religion africaine », et Bahoken voit en elle une manière de prière adressée au créateur¹⁵. D'où l'ironie suprême de ce passage, car le père Drumont interrompt ce qui n'est — à ses yeux — qu'une manifestation du paganisme, alors qu'en fait la danse est une manière d'action de grâce.

Le prêtre se présente auprès de ces « païens » comme messenger du Christ; cependant un danseur lui répond : « Oh ! toi, tu es un Blanc, Père ! » (p. 81), réplique qui souligne l'impossibilité de dialogue entre le discours pré-chrétien et celui du christianisme. Denis continue son récit en précisant

(qu') en entendant cela, le R.P.S. a eu un mouvement de nervosité. Je ne comprends pas d'où vient ce goût récent qu'il montre à écouter de telles niaiseries. Autrefois, il aurait tout simplement envoyé promener cet homme; mais, aujourd'hui, il a

L'inscription suivante consignée dans le journal de Denis révèle qu'une partie du territoire sous le ministère du Père Drumont allait être concédée à un prêtre indigène, l'abbé Jean Bita, ce qui

signifierait que le R. P. S. a renoncé au moins à une importante fraction du pays des Tala; et moi je voudrais tant qu'il n'y renonce pas... Mais je commence à craindre qu'il ne renonce. Il a des façons bizarres depuis quelque temps (LPCDB, p. 85).

Pendant cette tournée en forêt, loin de la rassurante mission de Bomba — cette vivante négation de l'univers menaçant préchrétien — le doute s'insinue progressivement chez le missionnaire. C'est précisément en forêt que le missionnaire s'inclinera devant la puissance du discours pré-chrétien. Ce genre de résignation se traduit par le symbolisme aquatique employé par la R. P. Le Guen dans sa conversation avec Drumont :

... L'endroit où l'on s'attendrait le moins à rencontrer des hommes, n'est-ce pas, mon Père ? Pourtant, montez sur un bateau à côté des pêcheurs, et prenez le large. Quel n'est pas votre étonnement alors en apercevant, de loin en loin, des dizaines d'autres bateaux, minuscules, accrochés chacun au flanc d'une vague féroce, désespérément... L'image même de la résignation au désespoir (p. 15).

Comme la mer, la forêt écrase, efface la trace de l'homme. En forêt, les effets de l'évangélisation ont disparu avec le temps : il ne reste plus qu'une poignée de fidèles — femmes et enfants pour la plupart — sous la houlette de catéchistes sans envergure.

Au commencement de la mission de Bomba il y avait eu un projet; celui-ci se trouve exprimé dans la citation du *Zéro et l'Infini* d'A. Koestler, mise en exergue dans la première partie du roman :

Est-ce qu'il est jamais arrivé quelque chose de plus merveilleux dans toute l'histoire ? Nous arracherons sa vieille peau à l'humanité pour lui en donner une neuve. Ce n'est pas là une occupation pour les gens qui ont les nerfs malades; mais il fut un temps où cela te remplissait d'enthousiasme. Qu'est-ce qui t'a donc changé, que tu sois maintenant aussi délicat qu'une vieille fille ? (p. 9.)

Constatant qu'il ne reste plus que des lambeaux de cette « peau neuve » du christianisme qu'il avait tenté pendant vingt ans de greffer

sur celle de l'Afrique, le missionnaire se voit obligé d'admettre son échec. Comme c'est le cas chez le héros de Koestler, le Père Drumont a perdu son enthousiasme, ses nerfs sont moins solides, signes extérieurs que sa conviction s'effrite.

Cependant, la noyade manquée du missionnaire se produit bien avant le constat formel d'échec chez celui-ci. Préfiguration de cet échec, la descente au fond de la rivière est aussi une manière de rencontre avec cette partie cachée de lui-même, son inconscient qui lit déjà les signes de la défaite. Le missionnaire porte ces signes sur sa personne même, car le lendemain de son épreuve, il avait rasé la longue barbe si caractéristique des missionnaires de l'époque. Comme l'indique R. Barthes, la barbe, chez un prêtre, est un signe de distance par rapport à l'évêque et à la hiérarchie de l'Église (1972 : 49). Le visage imberbe du R.P. Drumont signale la fin de sa relative indépendance, préfigurant son retour au bercail de l'Église française métropolitaine. De même, il abandonne la soutane blanche qu'il porte depuis vingt ans pour une soutane « noire et funèbre » (p. 123). Il ne ressemble plus dès lors à l'image « type » du missionnaire dont la longue barbe suggère l'autorité paternelle et la blanche soutane, la confiance en la mission évangélique. Le visage imberbe comme celui d'un néophyte, le missionnaire n'est-il pas en définitive lui-même comme un enfant ? Toutes ses certitudes d'alors s'effritent; il ne connaît pas l'Afrique malgré ses longues années de ministère. Emblème de l'épreuve et de la souffrance, le noir dont il est vêtu évoque la prise de conscience douloureuse déclenchée par sa descente dans les eaux.

Il est significatif de noter que cette première prise de conscience s'accomplit en autant de jours qu'il a fallu, selon la Genèse, pour créer le monde. La descente dans les eaux du fleuve signale la « fin du monde » pour le missionnaire, hiérophanie de la dissolution du projet du missionnaire. C'est également sur cet événement capital que se termine la première partie du journal de Denis. La deuxième partie de l'œuvre relate la dernière semaine en tournée du missionnaire, qui aboutira le dimanche à la mission de Bomba. Le jour où le missionnaire quittera définitivement le pays, le dernier jour consigné dans le journal de Denis sera également un dimanche. Ces trois dimanches servent de points de repère dans la structuration formelle du récit de Denis. Ces jalons marquent les trois temps de ce que Denis appelle « la fin du monde.. [le] Jugement Dernier [où] tout est sens dessus dessous » (p. 254).

Pour conclure cette analyse de la triade eau/prêtre/pirogue, voyons brièvement comment elle est employée dans *L'Homme-dieu de Bisso*

d'Etienne Yanou (Yaoundé : CLE, 1974). Pris entre le monde préchrétien et celui de son ministère chrétien, l'abbé Voulana regagne l'évêché dans sa pirogue, espérant obtenir de son évêque la permission de pratiquer la purification rituelle préchrétienne afin de pouvoir continuer son ministère au village. Coupable d'avoir brisé un interdit en touchant le corps d'une femme morte par la pendaison, il risque d'être banni du village s'il ne s'en purifie pas.

Ce voyage solitaire lui permet « de rassembler ses idées » (p. 95). Sur le chemin du retour, « il éprouvait une indéfinissable euphorie » alors qu'il devait redoubler d'efforts pour remonter le courant. Pourquoi cette euphorie ? Sans doute par anticipation de la paix que le prêtre connaîtra après sa purification car l'évêque sanctionne en effet sa demande de participation au rituel. Soulignons qu'il s'agit ici — comme chez Pierre Landu d'*Entre les eaux* de V. Y. Mudimbe — d'un prêtre indigène qui, pendant de longues années au séminaire s'était coupé de ses racines culturelles, situation théophage, s'il en est. Il se trouve ainsi à la veille d'un voyage initiatique qui lui permettra de retrouver les siens à travers leurs rites. Son euphorie est d'autant plus grande qu'il a soif de connaissances.

La pirogue qui remonte le fleuve à contre-courant, c'est l'abbé Voulana qui remonte le cours de l'histoire mythique des siens — à la manière d'Orphée chez Werewere Liking — afin d'arriver aux sources des connaissances sacrées. La purification accomplie, les villageois acceptent le ministère du prêtre, signalant — comme nous l'avons vu dans *La Croix du cœur* de Charly-Gabriel Mbock — que le christianisme ne peut réussir au Cameroun qu'à condition de tenir compte des traditions pré-chrétiennes. Contrairement au R.P. Drumont, l'abbé Voulana n'impose pas une « peau neuve » aux siens, il pactise plutôt avec la tradition pré-chrétienne afin d'y planter les germes du christianisme.

Comme chez Mongo Beti et Werewere Liking, le roman d'Etienne Yanou rappelle le symbolisme archaïque de l'odyssée fluviale en pirogue. Celle-ci produit le nœud hiérophane de l'arbre et de l'eau, éléments exprimant la force du monde préchrétien face au christianisme. C'est ainsi que dans les textes abordés, le discours religieux préchrétien transparait à l'endroit même où il est question de religion européenne.

Se libérer du baptême chrétien

Au chapitre précédent nous avons vu que le parcours de Meka (Le

Vieux Nègre et la médaille) permet au vieil homme de remonter le cours du temps pour retrouver — dans la « forêt du retour » — son innocence d'avant le baptême chrétien. L'initiation de Meka se fait sous le signe de l'arbre, mais elle est précédée par une nuit de désolation qui s'accomplit chez le vieil homme au moyen d'un déluge, début du baptême à rebours qu'il connaîtra. Décoré par le commandant français le 14 juillet pour services rendus à la France, Meka ne put résister au sommeil provoqué par le vin d'honneur qu'il prit au Foyer Africain après la cérémonie. Brusquement réveillé à la tombée de la nuit par les éléments naturels déchaînés, le vieil homme, seul au Foyer Africain, croit sa dernière heure venue. Il réussit à sortir à tâtons du Foyer seulement pour s'engouffrer dans les eaux de la tornade.

La nappe d'eau qui reflétait les éclairs s'étendait à l'infini. Meka était seul sur cette mer immense, sans boussole, ni lanterne... Il hocha la tête et se demanda comment il allait faire pour s'orienter dans ce désert d'eau où la route avait été submergée (p. 134).

L'élément aqueux, hiérophanie des *bekon*, ces ancêtres habitant les eaux, fait disparaître la route, effaçant la marque de l'homme blanc, comme il fera disparaître l'empreinte du christianisme sur Meka. Cependant, le vieil homme n'en est pas encore au reniement de son baptême — il doit trouver seul son chemin « sans boussole ni lanterne » (p. 134). Il doit découvrir l'unique chemin qui peut avoir un sens pour l'homme africain, sans apports occidentaux, sans l'aide de la médaille de Saint Christophe qui pend à son cou depuis des années, et sans la médaille du gouvernement français, qu'il arborait si fièrement quelques heures auparavant. Ces objets sont de fausses boussoles, de fausses lanternes, comme le découvre péniblement Meka. Les services rendus à la France et ceux donnés à la Mission catholique n'ont, en fin de compte, aucun poids dans la balance de la vie. Voilà les enseignements que retire Meka de son expérience avec les éléments de la nature.

La conspiration de la nature contre ceux qui pratiquent la religion européenne se trouve également dans le roman d'Etienne Yanou. La nature se moque du pasteur Koundi qui attend une future baptisée au bord du fleuve Koufi. Lorsque celle-ci manque au rendez-vous, le pasteur « aurait voulu trouver un petit coin pour pleurer... ses longues années de prêche infertile » (35). À la place, il doit subir les insultes de l'eau du fleuve :

Les habitants des eaux ne lui étaient pas plus favorables : les hétérotis sautaient et se laissaient retomber dans le fleuve,

parodiant le geste du baptême par immersion, soulevant des clapotis semblables à des ricanements moqueurs... les nénuphars étendaient leurs ombrelles blanches comme pour protéger les divinités aquatiques contre les souillures des larmes chrétiennes (35).

Pour ce qui concerne Meka, l'affront des hommes s'ajoute à celui de la nature : il est arrêté par un gendarme qui le prend pour un voleur. C'est ici que Meka comprend l'inutilité des signes extérieurs chrétiens et des décorations du gouvernement français devant la violence coloniale. Aucun des talismans occidentaux qu'il porte n'empêche le gendarme de l'emprisonner. Comme pour souligner la leçon de l'eau, le gendarme plonge Meka à plusieurs reprises dans l'eau de la tornade : « Son corps s'abîma dans l'eau, ce baptême l'assomma tout à fait » (p. 137).

Meka se retrouve bientôt solitaire dans sa cellule : « Jamais il ne s'était trouvé face à face avec lui-même » (p. 144). Dans les ténèbres de sa geôle, ce ne sont plus les eaux qui l'envahissent, mais ses pensées, qui « le noyaient littéralement » (p. 144). Le flot de ses pensées s'articule autour du symbole de l'eau : car Meka ne se revoit-il pas, petit enfant s'ébattant dans l'eau du fleuve aux côtés de sa mère ? Ici, tout n'est qu'harmonie idyllique de l'innocence primordiale, l'enfant et sa mère étant unis dans ces eaux « féminines » de la « rivière où se baignaient les femmes du village » (p. 150). Puis, il enchaîne avec le souvenir de son baptême chrétien, au jour où il jeta le talisman du clan Meka au fond de la rivière. Ce geste symbolise la volonté du jeune Meka de noyer toutes ses anciennes croyances pré-chrétiennes, pendant de son entrée dans le corps mystique de l'Église catholique. Or, c'est ce même talisman, un crâne d'Allemand, qui était la source de force de son clan ¹⁶. Ce n'est que bien des années plus tard, au cours de sa rêverie en prison, qu'il se rend compte de la portée de son geste car tout comme son clan colonisé, n'est-il pas devenu « esclave » le jour de son baptême ? (p. 152.)

La force et le courage — disparus au fond du fleuve avec le talisman le jour de son baptême chrétien — lui sont en quelque sorte rendus à travers la prise de conscience déclenchée par son immersion dans l'eau de la tornade. C'est par le moyen de ce « baptême » qu'il renie celui du christianisme. Meka devient un homme libre, aussi invulnérable au discours trompeur de l'Occident que l'étaient ses vénérables ancêtres qui « s'enduisaient le corps d'onguents qui devaient les rendre invulnérables » (p. 151). Revenu — par le déluge — à l'état d'innocence de ses premiers jours, Meka peut maintenant aborder son

initiation au monde sacré pré-chrétien dans la « forêt du retour ». Meka apprend à ses dépens la leçon du colonisé, que Fanon avait expliqué ainsi :

*Ce que le colonisé a vu sur son sol, c'est qu'on pouvait impunément l'arrêter, le frapper, l'affamer, et aucun professeur de morale jamais, aucun ami jamais, n'est venu recevoir les coups à sa place ni partager son pain avec lui*¹⁷.

Fleuves médiateurs

Élément fondamental dans l'évolution du héros de Remember Ruben, l'ancien fonds mythique aquatique beti subit une nouvelle variation sous la plume de l'écrivain. Peu après son arrivée à Ekoumdoum, l'orphelin « comme instinctivement... s'était engagé sur le chemin menant au fleuve » (p. 22). Arrivé aux bords de l'eau « aux flots noirs et miroitants », l'enfant est saisi par le

spectacle stupéfiant comme une fable animée surgie tout à coup d'un passé immémorial, l'attente brusquement assouvie, comme si la grande affaire eut toujours été de se trouver là debout sur la rive et de regarder couler le fleuve (p. 23).

Deux aspects du texte — l'attirance « instinctive » de l'enfant vers l'eau et « l'attente brusquement assouvie » — nous amènent à croire que l'eau, cet élément primordial à virtualité féminine, est l'hiérophanie de sa défunte mère ¹⁸. Sans doute est-ce pour cette raison que son incursion dans les eaux guérira l'enfant du mutisme dont il souffre depuis la disparition de sa mère. Ceci dit, il faut également souligner que le spectacle de l'eau semble surgir « d'un passé immémorial », ce qui nous renvoie non seulement aux origines maternelles du héros, mais aussi à celles des betis. Il s'agit des ancêtres ayant traversé le fleuve Yôm comme de ceux dont les esprits habitent les cours d'eau.

Contrairement à ce que nous avons vu chez Jean-Marie Medza dans *Mission terminée*, ici l'orphelin — cet enfant de la nature — pénètre dans le fleuve entièrement dépouillé de vêtements. Le narrateur signale qu'il se jette à l'eau « sans doute pour s'y ébattre » (p. 23). Cependant, il ne sera pas question d'ébats car si le fleuve est un rappel de l'ancienne unicité enfant/mère, il est aussi le lieu de la naissance du clan, douloureusement vécu ainsi par chacun de ses hommes à travers le Sô initiatique.

De jeunes agresseurs du village d'Ekoumdoum l'ayant clandestinement suivi jusqu'au fleuve, l'enfant subit d'abord leurs tourments.

Il se laisse maintenir sous l'eau, à perte de souffle; au moment d'étouffer, un sursaut de tout son corps, sans doute le refus épouvanté de mourir, l'arrache à l'étreinte de fer du fils Engamba... il le poursuit dans l'eau qui explose, gicle et bouillonne autour d'eux (p. 24).

Finis l'accord profond entre l'orphelin et le fleuve, car l'endroit idyllique se transforme en une arène d'affrontements meurtriers, en un lieu d'initiation ¹⁹. Tout comme Jean-Marie Medza ou Orphée d'Afrique, ces autres jeunes initiés au fond de l'eau, l'orphelin se retrouve face à la mort. Il refuse celle-ci, gagnant l'autre rive du fleuve à la nage et échappant à ses tortionnaires. Ce que souligne le narrateur en précisant qu'il « ne dut son salut qu'à sa science de la nage » (p. 24). Nous avons déjà eu l'occasion de remarquer que la nage est le signe de l'initiation réussie comme de la mort dominée²⁰. L'orphelin passe la nuit réfugié dans la forêt dont il n'émerge qu'à l'aube, « vêtu de branchages... [et] portant sur le corps les stigmates d'une nuit blanche ²¹ » (p. 25).

La noyade manquée de l'orphelin est d'autant plus significative qu'elle lui permet de reprendre l'usage de la parole. C'est qu'avant son initiation, il n'était qu'un enfant, n'ayant, pour ainsi dire, pas droit à la parole. Réussissant l'épreuve aquatique, il a conquis le droit de s'exprimer en homme. On peut avancer que le mutisme de Mor Zamba — signe de sa solitude immense — fut déclenché sans doute à la mort de sa mère qui le laissa, abandonné de tous, sur la route au milieu de la forêt. Nous apportons ainsi une réponse à la question du narrateur posée au début du récit :

Quelle infirmité avait peut-être à jamais soustrait cet enfant aux joies et aux peines ordinaires des hommes, le murant dans la nuit de la solitude ? (p. 17.)

C'est au cours d'un deuxième choc qu'il retrouve la parole, au fond des eaux maternelles du fleuve. Contrairement au Père Drumont dont le choc avec l'eau tarit la parole, l'orphelin est béni par l'eau qui le guérit de sa solitude. Il possède alors une manière de parole sacrée, comme le signale le narrateur : « Mor Zamba parla et sa parole nous apparut extraordinairement harmonieuse, et cohérente » (p. 25).

Ainsi, l'eau qui met fin au discours chrétien du missionnaire, déclenche celui de Mor Zamba, comme elle déclenche le chant funèbre d'Orphée chez Werewere Liking. Dans les trois cas, elle est lieu de connaissance, de prise de conscience.

L'immersion dans l'eau qui donne la parole, rejoint l'hiérophanie de l'arbre sous laquelle s'inaugure le récit de l'orphelin dans *Remember Ruben*. L'eau, élément à virtualité féminine — tout comme l'arbre-mère — est, nous l'avons vu, un rappel des origines à la fois individuelles et claniques. Les hiérophanies fluviales et sylvestres sont la manifestation d'une même idée mythique : le retour nécessaire aux origines, gage de toute maturation future. C'est précisément cette idée qui motive la descente d'Orphée dans les eaux du Fleuve Blanc. Symbole de son acquisition d'un niveau de connaissances supérieures, le séjour dans ces eaux le prépare à jouer un nouveau rôle social, celui d'époux.

Dans *Remember Ruben*, le discours religieux pré-chrétien lui-même insinue qu'un destin privilégié est réservé au vainqueur des eaux. Devenu en quelque sorte héros précoce, les villageois le baptisent du nom de Mor Zamba. Or, l'onomastique ewondo révèle que Mor Zamba veut dire, selon le Père Mveng : « Créateur de tout » (1963 : 247). De son côté, L. Laverdière nous révèle que Mor Zamba était un des noms que les Ewondo donnaient aux missionnaires avec le sens de « hommes de Dieu » (1979 : 23). De son côté, Mongo Beti affirme que le nom Mor Zamba est un surnom

donné souvent aux enfants qui ont failli succomber à une grave maladie, ou dont la maman est morte en couches, si bien qu'on désespérait de les sauver. Cela veut dire, en somme, le miraculé... Dans mon roman, le héros s'appelle Mor-Zamba, par référence au fait que c'est un enfant perdu, d'une part, mais qui comme par miracle, se trouve, sans qu'on le sache d'abord, être issu quand même du village²².

Pour ceux du village, Mor Zamba, cet enfant trouvé au bord de la route est un cadeau de Dieu. Sans père ni mère, il se crée, surgit pour ainsi dire, *ex nihilo*.

Personne ne fut délégué de nulle part pour rechercher ce bel enfant, à la grande surprise de celui qui l'avait recueilli et qui se félicitait chaque jour de l'avoir appelé Mor Zamba (p. 21).

À l'exception de son hôte, tous au village restent néanmoins méfiants devant ces origines énigmatiques. Cependant, de telles origines, nous le savons, sont bien souvent la marque du héros mythique. Rescapé des eaux, tel un Moïse, on peut voir se profiler derrière son nom des virtualités hors du commun.

Certains éléments du texte appellent un rapprochement entre Mor Zamba et les héros mythiques beti : le narrateur, rappelant qu'Akomo,

l'ancêtre fondateur, eut des origines tout aussi énigmatiques, s'exclame : « Qui donc irait se prévaloir de la douteuse extraction d'Akomo pour lui refuser son hommage ? » (p. 32.) L'implication évidente est que Mor Zamba, malgré ses origines obscures, pourrait devenir, à son tour, un héros. Plus loin, le narrateur décrit le travail de Mor Zamba et de son camarade dans la forêt : c'était « un effort qui paraissait le fait non d'hommes ordinaires, mais plutôt de personnages fabuleux » (p. 37). Même prisonnier — dans la deuxième partie du récit — Mor Zamba conserve néanmoins ses caractéristiques héroïques car on le décrit ainsi : Le lion, à peine entravé de ses chaînes » (p. 96). Mor Zamba réalisera effectivement les virtualités héroïques annoncées dans le récit de son enfance ²³.

Bien qu'intitulé *Remember Ruben*, Ruben Um Nyobe, chef du maquis de l'Union des Populations Camerounaises jusqu'en 1958, n'est pas un personnage du roman. Il est cependant question de ce héros national dans les propos du narrateur :

Ruben serait-il un guide porté par le flot des siens, au milieu des vagues humaines, glissant vers l'avenir, comme vers un océan naturel ? Était-il vrai... que Dieu lui-même ne pourrait plus entraver la marche des peuples colonisés vers l'émancipation, que contraindre l'estuaire à déverser ses eaux dans un sens inverse ?
(p. 180.)

Le symbole aquatique est ici employé pour souligner l'inévitabilité de l'émancipation inaugurée par Ruben. Cependant, l'histoire n'a réservé qu'un piètre sort au personnage réel sur lequel se fondaient les espoirs de toute une génération, Ruben Um Nyobe qui est mort d'une balle dans le dos.

Les gens l'adoraient vraiment comme un Dieu, comme une sorte de messie noir... [Ils] se sentaient des enfants couvés par le regard protecteur de leur père, un grand gaillard penché au-dessus de leur berceau (p. 108).

Le récit de *Remember Ruben* opère comme un glissement qui va de Ruben, héros national assassiné, à Mor Zamba, héros aux dimensions du village d'Ekoumdoum. Mor Zamba accomplira à Ekoumdoum ce qu'il n'a pas été donné à Ruben Um Nyobé d'accomplir pour le Cameroun. Il réalisera la prophétie implicite dans la lettre qu'il reçoit de son alter ego, Abéna, lorsqu'il est en exil :

Un jour nous retournerons à Ekoumdoum, non point vaincus et baissant la tête, mais triomphants. C'est-à-dire libérant enfin les nôtres d'une terreur surnaturelle et endémique qui les voue à

Ekoumdoum devient alors un microcosme du Cameroun, un lieu où se réaliseront les espoirs nés de la lutte de Ruben Um Nyobé. Le sens même du mot Ekoumdoum semble faire appel à un bâtisseur, redresseur de torts, car *ekum* signifie « pied d'un arbre abattu » et *dum*, c'est le majestueux fromager, symbole de la solidarité clanique, gîte des ancêtres disparus (Tsala ca., 1956 : 129, 184).

Il s'agira de remettre ce fromager sur pied, de libérer les hommes de cette « terreur sournoise et endémique qui les voue à l'avilissement ». Et c'est ainsi que le titre du roman, *Remember Ruben* prend toute son ampleur idéologique car ne suggère-t-il pas qu'à l'instar de Mor Zamba, chaque homme doit devenir lui-même une manière de Ruben, un participant à la tâche de reconstruction nationale ? Pour ce qui concerne Ekoumdoum, cette tâche incombera à l'enfant énigmatique de la route, ce ressuscité des eaux, personnage qui représente un nœud hiérophane liant le fil des temps antiques à celui de l'histoire récente camerounaise. Son récit s'inscrit, en effet, entre ces deux pôles héroïques du peuple beti. Non seulement est-il une figure de Ruben, mais nous le voyons évoluer tel un être « fabuleux » devant les épreuves initiatiques de son parcours. Nous décelons en lui à la fois l'écho de l'ancêtre fondateur Akomo et celui des héros mythiques du chant épique mvet. Les paroles du narrateur, spectateur d'un affrontement entre ceux d'Ekoumdoum et les Zolos, semblent cautionner l'hypothèse du destin privilégié qui attend Mor Zamba : « Mor Zamba, l'enfant errant, l'homme sans famille, le réprouvé sera-t-il l'artisan de notre suprématie [24](#) ? » (p. 59.)

Les traits héroïques quasi-mythiques de Mor Zamba soulignent l'affinité entre *Remember Ruben* et les récits héroïques de la littérature orale camerounaise. D'ailleurs, comme nous le savons, Mongo Beti a assisté à de nombreuses récitations de la poésie épique du mvet :

De mon temps, c'est-à-dire dans les années trente, alors que j'étais enfant, c'était un événement assez banal... Cela commence dès la tombée de la nuit, le plus souvent dans une maison ayant des pièces spacieuses, parce que l'assistance est nombreuse; et cela peut durer jusqu'au petit matin... J'ai donc entendu des joueurs de mvet. (Lettre du 21/X/80.)

Mongo Beti affirme aujourd'hui avoir « pratiquement tout oublié » de ces épopées, « sauf l'éternel héros central Akomo » (21/X/80).

Ainsi, Mongo Beti dote Mor Zamba de qualités héroïques qui sont également l'apanage de personnages du mvèt tels Akomo. Qu'il y ait un lointain écho entre Mor Zamba et les héros du mvèt, quoi de plus naturel pour celui qui fut subjugué par les exploits d'Akomo Mba lors des veillées du mvèt dans les années 1930 ? Même si le tissu des récits du mvèt ne subsiste pas entier chez Mongo Beti, ne pouvons-nous pas supposer que certains de ses éléments marquants n'ont pas été oblitérés ? Car, ainsi que le note R. Bureau à propos de la génération de Mongo Beti :

Ils ont la nostalgie des expressions collectives anciennes qu'ils ont à peine connues, et dont ils pensent quelles recelaient des valeurs propres à leur race et nécessaires pour résister à l'envahissement des valeurs occidentales (1962 : 97).

Comme nous l'avons signalé dans les premières pages de ce chapitre, le rituel Sô a longtemps disparu du monde sud-camerounais. Ce rite, ciment du groupe social et créateur d'hommes nouveaux à chaque initiation, permettait aux Beti de perpétuer le mythe de la traversée du Yôm en exprimant leur foi en la continuation de l'idéal fondateur de la race.

Connaissant le même sort que les rites et les mythes, les forces de l'au-delà et du discours sacré pré-chrétien ont bien souvent été remplacées par un discours profane, théophage et occidental. Ainsi, le critique camerounais T. Melone constate que :

Les forces de l'au-delà — qu'il s'agisse du Dieu des Chrétiens ou des âmes obscures des brousses ancestrales — interviennent de moins en moins dans les affaires des hommes, éloignant de plus en plus la perspective du miracle et du salut (1971 : 120).

L'écrivain coupé de ses racines pré-chrétiennes — ce monde de la renaissance périodique au mythe — n'est-il pas parmi les premiers à sentir que la situation coloniale et post-coloniale supprime l'efficacité des forces de l'au-delà ? Occidentalisé, il est inséré dans une société contrainte par le mode de vie étranger à se trahir elle-même, à laisser mourir son passé [25](#).

Il est d'autant plus frappant de constater que les œuvres que nous venons d'aborder sont le lieu d'un discours religieux préchrétien. Tout comme la tête tranchée d'Orphée qui continue à chanter même dans la nuit de la mort, nous voyons resurgir le mythe du Yôm sous la plume de l'écrivain contemporain. Cependant, ce fonds mythique n'est pas comme l'appelle Soyinka (1975 : 421), une forme de « Néo-Tarzanisme » : la description d'une pseudotradition faite pour la

délectation de l'anthropologue étranger, ou bien utilisée comme prétexte à un immobilisme que Werewere Liking nomme « masturbation-intellectuelle-aride » (1983 : 21). Le mythe ne subsiste pas à la surface du texte sous la forme d'un passé rituel conservé pour les musées. C'est plutôt en profondeur qu'il faut aller puiser les éléments mythiques, générateurs de récit.

Ce riche fonds de la tradition orale permet à l'écrivain de construire un récit sur les fondations mêmes de sa propre culture. Les différentes hiérophanies dont il revêt le mythe donnent au texte un retentissement dépassant la simple surface. Comme le souligne à nouveau Soyinka, il est naturel que l'écrivain se serve de parallèles aux symboles des mythes de sa religion traditionnelle même si cela ne se fait pas de manière consciente et même, pourrions-nous ajouter, si la religion et la littérature épique pré-chrétiennes n'existent plus que comme un lointain écho. Au terme de cette étude du symbolisme de l'eau dans le roman camerounais, il apparaît que l'écrivain, qu'il en soit conscient ou non, est continuateur et producteur du mythe, puisant dans le mythe désormais protéiforme de la traversée du Yôm. Héritier du barde d'antan, le joueur du mvet, il est lui-même devenu le transmetteur du discours religieux pré-chrétien, gravé au fond de son discours écrit. C'est son seul talisman contre l'imaginophagie.

1 S. M. Eno-Beling, *Littérature et musique populaires en Afrique noire* (Paris : CUJAS, 1966 : 108-109). Souligné également par Pierre Alexandre, « Proto-histoire du groupe beti-bulu-fang; essai de synthèse provisoire », *Cahiers d'Études africaines* 20, v5 : 4, 1965 : 549. Voir aussi Jacques Fame Ndongo, *L'Esthétique romanesque de Mongo Beti*, Paris : Présence Africaine, 1985 : 213.

2 Ndzoom, « tronc d'arbre sur lequel dansaient les récipiendaires du rite Sô (Tsala, 1973 : 126).

3 Dans l'interview du 31 janvier 1979, l'abbé Tsala me confiait ceci : « En 1904, Jean Tsungui, adjoint au Chef Supérieur, et le père Hoegn de Mvolyé (mission catholique) sont allés voir l'endroit sacré du Sô à un kilomètre de Mvolyé sur la route d'Oté. On a voulu tuer Tsungui pour avoir introduit un prêtre au rite — c'était la punition habituelle. Le Sô fut interdit par la suite. »

4 Il est curieux de noter que Mongo Beti juxtapose cette même expression, « la grande affaire », au fleuve dans *Remember Ruben* lorsque l'enfant Mor Zamba se rend sur les berges fluviales :

(un) spectacle stupéfiant comme une fable animée surgie tout à coup d'un passé immémorial..., comme si la grande affaire eût toujours été de se trouver là debout sur la rive et de regarder couler le fleuve (1974 : 23).

5 Claire Dehon note que ce motif de la traversée dans *Les Chauves-souris* de Bernard Nanga « offre une adaptation originale de motifs littéraires anciens tout en respectant les lois d'un roman réaliste » (1989 : 207).

6 Jacques Fame Ndongo affirme que « toute une littérature mythologique » émane de la traversée de la Sanaga (1985 : 213).

7 Bachelard souligne la fonction sexuelle de l'eau, élément féminin par excellence et qui, par extension, éveille la sexualité. *L'Eau et les rêves*, Paris, J. Corti, 1976 : 44, 46.

8 Dans *Essays on a Science of Mythology*, Jung définit l'anima comme étant l'archétype féminin qui fait partie de l'inconscient (Princeton, NJ. : Princeton University Press, 1973 : 95-96).

9 Il est intéressant de lier la figure de la course entre ces deux pirogues avec celle des courses fluviales connues des Beti. Henri Ngoa décrit ainsi cette activité réservée aux jeunes « couchés à plat ventre sur des troncs d'arbres... (et où) l'adolescent n'est jamais plus près de la mort qu'au moment où il se délecte... puisqu'il suffit d'un rien pour que le nageur perde pied et tombe dans l'eau où il pourrait facilement retrouver la mort ». « Le Langage amoureux chez les Ewondo », *Publications de l'École Normale Supérieure* 1, mai 1972 : 132.

10 Le Camerounais C.J. Bahoken indique que la pirogue « illustre la pensée bantu de la philosophie des forces » car elle est l'emblème du Muntu, force vitale que reçoit chaque homme en naissant. *Clairières métaphysiques africaines*, Paris : Présence Africaine, 1967 : 52.

11 Laburthe décrit ainsi le lieu où vivent les morts : « Les eaux semblent entraîner les morts et toutes les saletés vers l'extérieur du monde, d'où on peut imaginer qu'elles retombent en cascade pour former une sorte de nappe aqueuse parallèle au sol, assez semblable au shéol des Hébreux. » *Minlaaba*, Paris : H. Champion, 1977 : 982.

12 Bien que le narrateur leur donne une autre interprétation, deux éléments ici sont susceptibles de rappeler le mythe des origines Beti : l'arbre serait le *ndzom*, passerelle de la traversée du Yôm, alors que la couleuvre serait le python mythique, adjuvant de la traversée.

13 Laburthe utilise ce conte pour illustrer la conception beti du monde des morts qui double celui des vivants (1985 : 50).

14 Laverdière note qu'en ewondo, un des noms donnés au missionnaire est *Nganga nzambé* of féticheur de Dieu (1977 : 24).

15 E. Mveng, *L'Art en Afrique noire* (Yaoundé : CLE, 1974 : 1), et Bahoken, p. 79. De son côté, Franz Fanon voit la danse comme le refuge du colonisé : « Le cercle de la danse est un cercle permissif. Il protège et autorise », remplissant « une fonction économique primordiale dans la stabilité du monde colonisé ». *Les Damnés de la terre* (Paris : Maspero, 1976 : 22-23).

16 Contrairement à Meka, le catéchiste dans *La Croix du cœur* de C. G. Mbock, réussit à conserver un crâne familial, malgré l'exigence de détruire les objets de culte pré-chrétiens imposée par le missionnaire blanc.

17 Fanon, 1976 : 12. C'est la conclusion à laquelle aboutit également G. Storzer dans « Narrative Techniques and Social realities in Ferdinand Oyono's *Une vie de boy* and *Le Vieux Nègre et la médaille* », *Critique*, 19 : 3, 1978 : 89-102.

18 Charles Ngandé signale que chez les Bantu l'eau symbolise la femme et la fécondité. « Quand la paix reviendra », *Abbia* 5 (1965 : 177). Ceci est corroboré par les recherches de L. V. Thomas et de D. Zahan en Afrique. L. V. Thomas & R. Luneau, *Les Religions d'Afrique noire* (Paris : Gallimard, 1976 : 81) et D. Zahan, 1979 : 21.

19 Jacques Fame Ndonga voit cet incident plutôt comme la preuve que l'eau joue un rôle de protecteur (1985 : 215).

20 L'anthropologue Henri Ngoa souligne également ce rôle de la nage dans la culture beti (1975 : 132). De son côté, J. F. Ndonga affirme que toute une littérature est née de la « rencontre entre un actant « ne sachant pas nager » ... et un obstacle quasi-insurmontable » (1985 : 214).

21 Il est frappant de noter le parallèle entre l'aspect physique de l'orphelin et celui des initiés au sortir du Sô. Ceux-ci émergent de leur nuit d'épreuves, vêtus de branchages dont les feuilles vertes symbolisent la victoire de la vie, alors que sur

leurs corps ils portent les scarifications des tatouages, marques de leur nouvel état d'hommes (Mveng, 1976 : 21).

22 Lettre de Mongo Betti à l'auteur; 21 octobre 1980.

23 Voir à cet égard notre article « La Réception critique de l'œuvre de Mongo Beti », *Œuvres et Critiques* III, IV, I (1978-79) 79.

24 Par ailleurs, on voit, dans un chant de mvvet, le héros légendaire Mekui-Mengomo-Ondo, exilé dans le lointain pays d'Efenndôn, devenir un célèbre bâtisseur de routes, un créateur de mondes nouveaux (Eno-Belinga, 1978 : 14). Comme ce dernier, Mor Zamba est lui aussi exilé d'Ekoumdoum avec les prisonniers de l'homme blanc qui « creusaient des routes autour d'Oyolo, défrichaient des terrains à la hache et au sabre d'abattage » (p. 84).

25 C'est ce que croit le linguiste camerounais Vincent Foutchansé qui s'exprime ainsi en ce qui concerne la tradition orale : « Ceux qui dans nos villages vivent de l'oralité n'éprouvent aucun besoin de dissenter sur elle. Nous sommes morts à l'oralité, ou si l'on préfère, l'oralité est morte en nous. Et nous ne sommes que les premières victimes d'une épidémie qui s'est abattue sur l'empire de l'oralité et qui le ravage de façon systématique. » « Traduction et développement des langues africaines », *Herméneutique de la littérature orale : Colloque de Yaoundé-Mvolyé, 2-4 septembre 1975* (Douala : College Liberman, 1976 : 81).

Chapitre III

Orphelins et initiation : s'approprier un discours

Comme nous l'avons vu dans notre examen de la symbolique de l'arbre et de l'eau, le roman camerounais gravite autour d'un centre : le monde pré-chrétien. Non seulement ses symboles s'y enracinent-ils, mais ses archétypes y jouent un rôle fondamental, comme nous allons le voir pour la figure de l'orphelin ¹. Il est certain que l'adoption d'une langue européenne entraîne une rupture avec la littérature orale traditionnelle. La forme romanesque, elle-même sortie d'une longue pratique en Occident, est un apport neuf, sans précédent pour les peuples dont l'imaginaire s'exprime à travers la création verbale. Cependant, comme le soulignent Bol et Allary, « cette rupture n'est pas totale et... l'ancienne inspiration s'y introduira, mais par un biais, d'une manière indirecte » (1964 : 11). Ainsi, l'écrivain africain n'aborde pas la création littéraire les mains vides, car « il a grandi dans un milieu qui a une entité spécifique, des formes propres de discours, une sensibilité qui s'exprime par des formes particulières » (Kane, 1974 : 549). Quoi de plus normal que de retrouver cette mentalité, ces formes du discours et cette sensibilité dans le roman contemporain ? Certains, comme R. Mercier, iront jusqu'à dire que la littérature africaine écrite, en raison de ses liens avec la tradition, possède une qualité essentiellement orale (1974 : 400).

Ceci dit, l'écrivain africain francophone est, qu'il le veuille ou non, le prototype de l'Africain ayant parfaitement assimilé la leçon de la France. Ne s'est-il pas approprié non seulement la langue du colonisateur, mais aussi son discours littéraire ? Il semblerait toutefois que cette prodigieuse assimilation ne puisse effacer le souvenir d'un autre discours, celui du vieux conteur sur la place du village dont les paroles brossent le tableau des mythes, des légendes et de la sagesse des anciens. C'est cet héritage culturel qui laisse des traces indélébiles :

Quel que puisse être, par la suite, son degré d'adaptation à la culture française, il sera toujours impossible d'expliquer ses œuvres en faisant abstraction de son origine (Kane, 1974 : 549).

La tradition orale du Sud-Cameroun est un vaste réservoir de discours pré-chrétiens qui nourrissent la littérature contemporaine. Sous le fil unidimensionnel de l'œuvre écrite, le récit se charge d'épaisseur grâce à ce fonds nourricier. À l'époque où le discours pré-chrétien fut pratiqué, les éléments de ce réservoir, les mythes, les légendes et les

contes étaient actualisés, mieux, réifiés par le conteur qui les faisaient renaître de la mémoire collective. L'auditeur, familier de tous ces éléments, en possédait l'enveloppe narrative alors que le conteur la remplissait d'un discours constitué des éléments de la tradition orale, leur donnant une forme précise².

Chez l'écrivain contemporain, cette dialectique entre le conteur et l'auditeur a été rompue; l'écrivain est désormais seul à tenir tous les fils du récit. Non seulement il pourra puiser dans le vaste trésor de la tradition orale, mais il disposera lui-même de l'enveloppe narrative connue jadis par chaque auditeur. Finie cette vérification permanente par l'auditoire de l'authenticité et de la qualité du récit. La création littéraire ne sera plus prisonnière des entrailles de la tradition où elle ne connaissait que variations et modulations autour d'un fonds sacré, légué par les ancêtres.

Coupé de son amarre traditionnelle, l'artiste verbal se trouve libre de voguer sur les flots de l'écriture. Pourtant cette libération n'est pas sans prix, car la force irradiante du mythe et de la légende se trouve atténuée : la littérature africaine passe du discours sacré au discours profane ³. Ses mythes et archétypes sont déplacés, transposés et déguisés sous le voile des apparences « réalistes » du récit contemporain. Claude Levi-Strauss, commentant le « destin rétréci » du héros romanesque — qui n'est plus du monde mythique à proprement parler — signale que son contour mythique est créé par le « romancier [qui] vogue à la dérive parmi ces corps flottants » que sont les éléments du réservoir de la tradition orale. « Il recueille des matériaux épars et les réemploie comme ils se présentent, non sans percevoir confusément qu'ils proviennent d'un autre édifice, et qu'ils se feront de plus en plus rares à mesure que l'entraîne un courant différent de celui qui les tenait rassemblés » (1968 : 106).

Garante de l'édifice littéraire traditionnel, la société bété possédait l'enveloppe narrative de sa littérature alors qu'aujourd'hui la création littéraire est devenue un acte éminemment solitaire. F. Jameson souligne que le conte, surgi d'une expérience commune, est le reflet de la vie collective (1971 : 78). Dans sa production même il suppose une dialectique entre créateur et auditeur alors que le roman est le produit de la solitude bourgeoise. De son côté Benjamin explique ce même phénomène en ajoutant : « The novelist has isolated himself. The birthplace of the novel is the solitary individual, who is no longer able to express himself by giving examples of his most important concerns, is himself uncounseled, and cannot counsel others » (1973 : 87) ⁴. Nous touchons ici au paradoxe implicite du rôle des écrivains

modernes en Afrique car, souligne M. Kane :

Leur héritage culturel dans son ensemble... s'opposait à l'épanouissement d'un art à même de privilégier l'individu, d'exalter la solitude, ou de scruter la condition humaine à partir d'un cas particulier (1974 : 539).

Dans les pages qui suivent, nous allons voir comment l'orphelin, type familial des récits oraux, permet au romancier de traiter certains cas particuliers de la condition humaine contemporaine au Sud-Cameroun.

Dans *Le Pauvre Christ de Bomba* de Mongo Beti, *Une Vie de Boy* de Ferdinand Oyono, *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala, deux éléments liés au discours traditionnel ont retenu notre attention. Ce sont l'orphelin(e) et l'initiation. Le thème de l'orphelin(e) nous permet d'identifier une isotopie discursive pré-chrétienne alors que la forme initiatique suivie est l'isotopie structurale sur laquelle se fonde les récits. Nous verrons comment un thème peut ainsi informer une structure et comment une structure peut, à son tour, susciter une interprétation particulière d'un thème. Nous verrons, dans les pages qui suivent, le cheminement d'un plan à l'autre du discours, où le déchiffrement de l'un des niveaux de signification du thème permet de comprendre pourquoi ce thème s'exprime à travers la structure propre à l'initiation. Cette sorte de dialectique opère obligatoirement une redistribution des fonctions qui change la signification des personnages par rapport au conte traditionnel d'où ils sont issus.

Les catégories de la tradition orale du Sud-Cameroun que plusieurs chercheurs ont définies, établissent une différence entre a) le *mvet*, chant lyrique des légendes épiques; b) le *nlan*, tout récit plus ou moins fictif et c) les *nkana* ou proverbes ⁵. Dans la catégorie des *nlan*, J. I. Noah signale l'existence de cinq cycles de contes parmi lesquels se trouvent les *minian man nui*, les contes de l'orphelin (1973 : 190). Par ailleurs, l'abbé Tsala consacre un chapitre entier aux proverbes concernant l'orphelin, dans son *Mille et un proverbes beti* (1973 : 71 et suivantes). De son côté, Eno Belinga consacre une partie de son étude fondamentale des chantefables à l'étude de la complainte de l'orphelin (1965 : 74-107). La prolifération d'études sur l'orphelin dans la tradition orale n'est qu'une manifestation contemporaine du fait que le sort de l'orphelin a frappé l'imagination produisant une multiplicité de contes au moyen desquels la sagesse était transmise ⁶. Par exemple, le proverbe, *nnoa a wuu o sene mbied* qui veut dire « si ta mère meurt, puise moins dans le plat », enseigne que, comme l'orphelin sans mère, celui qui manque de revenus doit « manger moins, c'est-à-dire,

réduire ses dépenses », car il est coupé de ses liens avec la terre nourricière, domaine réservé à la femme (Tsala, 1973 : 72).

Dialectique entre l'oral et l'écrit

Avant d'aborder l'étude du thème de l'orphelin dans les textes contemporains, voyons d'abord quelle est la relation entre la tradition orale et la forme littéraire romanesque. D'emblée, précisons qu'elle n'est pas à sens unique. Nous trouvons plutôt une situation dialectique : si les contes du cycle de l'orphelin nourrissent le roman contemporain, la tradition orale a elle-même absorbé, depuis l'époque coloniale, un contenu venu d'outre-mer. Les recherches de J. Noah signalent l'existence d'un cycle de contes, *Minkana mi Kaiser*, qui doivent beaucoup à l'apport occidental. Ces contes commencent ainsi : « Il y avait une fois un grand roi qui avait nom Kaiser. » Comme le souligne Noah, l'auditeur se trouve « en plein dépaysement, dans un univers né de la présence allemande au Cameroun (1894-1914) ». Noah décèle de nombreux éléments étrangers dans ce cycle, comme, par exemple, des références aux militaires, aux avions, au Saint-Sacrement et aux anges. Il remarque aussi un net parallélisme entre *Cendrillon* de Perrault et le conte *Elisa-Belle* du cycle Kaiser. Noah termine son exposé du cycle en notant que les éléments étrangers n'ont pas été empruntés de toutes pièces, car les conteurs ont su les transformer afin de leur donner un sens pour l'auditoire beti. Ils « assument les valeurs de l'autre et les intègrent dans leur univers. Il y a là une ouverture du Négro-Africain et du Beti à l'autre, qui n'est point assimilation » (1973 : 204).

Nos propres recherches au Cameroun nous ont révélé un texte de la tradition orale beti ayant de nombreux éléments étrangers postérieurs à la colonisation allemande. Ce texte, recueilli vers 1940 par l'abbé Tobias Atangana, mort en 1944, nous fut donné par l'abbé Théodore Tsala. « L'Histoire lyrique d'Atan Enege », plongé dans l'univers colonial français, raconte comment Atan Enege devint le chef momentané des Mvele. Peuple épris d'indépendance, les Mvele refusent de payer l'impôt; c'est alors que le capitaine colonial fait appel à Atan Enege pour les discipliner, « pour qu'ils se civilisent », selon le texte. Le texte abonde en référence au monde colonial français où nous voyons « capitaines », « soldats », « plantons » et même un « policeman » menacer ces pauvres Mvele de « fusils », « procès », « tickets d'impôts », « d'amendes » et de « corvées » 7.

Bien que chanté par Yakob Edozegede, un mbômô-mvet traditionnel, ce texte, par son évocation de l'univers colonial, est bien plus près de

celui du roman contemporain que du poème épique du mvet. S'il est vrai que le mbômô-mvet transpose ces éléments au niveau d'un affrontement quasi-épique entre les Mvele et Atan Enege, cet affrontement se résoud de la manière la plus réaliste devant le tribunal colonial où Atan Enege est condamné à la prison. Comme il est de coutume dans les récits du mvet, le narrateur s'adresse à l'auditoire mais ce n'est pas pour présenter les hauts faits des personnages mythiques, les *Ekan*, connus de tous. Le gage de la véracité du récit repose non sur la formation du barde, ni sur les connaissances de l'auditoire, familier des personnages et de l'intrigue, comme c'est le cas dans les récits traditionnels. Ici, l'auditoire doit s'en remettre à l'expérience propre du narrateur, car ne dit-il pas « quand je dis une chose... Je ne le dis pas parce que d'autres l'ont dit ». Cette préface situe le récit de Yakob Edozegede à l'opposé du mvet traditionnel où le conteur se réclame du maître dont il a appris ses récits (Eno Belinga, 1965 : 116). Le récit doit alors receler des preuves de sa propre véracité. C'est l'aède lui-même qui en prend la responsabilité; il s'érige alors en « détective privé », pour ainsi dire et s'exclame : « Je fis un voyage en ville / Pour mieux me renseigner sur cette affaire. » Dès lors, l'auditeur ne peut plus récuser le récit, fondé qu'il est sur un témoignage oculaire ⁸. Le barde précise également ce qui motive son récit, afin de stimuler l'intérêt de l'auditoire : « L'affaire d'Atan Enege m'avait bien intrigué dès le début. »

Ne voyons-nous pas dans le souci du conteur d'authentifier et de justifier son récit des préoccupations proches de celles du romancier contemporain ? Zumthor offre l'explication suivante de l'apparition de soucis semblables dans la littérature européenne :

Peu à peu prenait ainsi consistance ce que l'on nommerait un jour « littérature ». Le langage désormais ne servait plus au simple exposé d'un mystère du monde, n'était plus l'instrument d'un discours en lui-même hors de question; dorénavant, le langage se fait; les discours émiettés ne tiennent plus leur autorité que de l'individu qui les prononce... (1983 : 212).

Avec des récits de mvet comme *L'Histoire lyrique d'Atan Enege*, il ne reste, sur le plan de la narration, qu'un pas à franchir entre le conteur et le romancier.

Dans leur travail sur l'évolution de la poésie épique dont est issu le roman tel que nous le connaissons, Scholes et Kellog indiquent que le stade intermédiaire entre ces deux pôles se trouve dans la chronique rythmée (« metrical chronicle ») où les mythes traditionnels ont été remplacés par la représentation d'événements uniques ayant lieu à un

moment précis de l'histoire (1966 : 41). C'est précisément le cas d'*Atan Enege* qui utilise la forme et les méthodes de transmission du mvèt, mais dont les préoccupations ne sont plus celles du genre épique. Le pas entre conteur et romancier est franchi par Mongo Beti et Ferdinand Oyono — familiers des conteurs du Sud-Cameroun — car dans *Le Pauvre Christ de Bomba* et *Une Vie de Boy*, la forme du journal reflète ce même souci d'authentification, ce même désir de s'approprier la confiance du lecteur.

Il ressort de ce que nous venons de dire que les frontières entre la tradition orale et celle du roman contemporain sont loin d'être étanches. D'un côté la littérature orale s'enrichit d'éléments étrangers qu'elle marie au merveilleux de sa propre tradition; de l'autre, ces éléments surgissent pour créer une ambiance « réaliste », pendant du monde quotidien colonial⁹. Si le souci de réalisme voit le jour sous le régime colonial, n'est-ce pas parce que l'homme blanc exige sans cesse que l'homme colonisé justifie son existence en produisant des preuves ? Sous son œil vigilant, il n'est plus permis de « parler en l'air » pour ainsi dire. Il exige des cartes d'identité, des procès-verbaux, des témoins crédibles. En somme son univers n'existe que grâce à tout un appareil fondé sur l'écriture qui est la négation du merveilleux, élément principal de la vie comme de la littérature traditionnelles ¹⁰. Fanon illustre bien comment la violence qui découle de la domination coloniale met fin à la créativité traditionnelle :

Le dos au mur, le couteau sur la gorge, ou pour être plus précis, l'électrode sur les parties génitales, le colonisé va être sommé de ne plus se raconter des histoires (1976 : 23).

Lors d'un colloque sur la littérature orale au Cameroun, le professeur B. Fouda soulignait sa propre incapacité à créer dans l'ancienne mode :

Le mythe, j'en parle. Mais ce n'est pas moi qui en fabriquerai... qu'on nous demande de créer un mythe du dépassement de la même manière que celui des ancêtres, ce n'est pas possible. Les moyens dont ils disposaient et la manière dont ils posaient les problèmes ont complètement changé. Alors nous récupérons leurs questions avec notre problématique actuelle (Ngijol Ngijol, 1976 : 74).

C'est ainsi que les exigences mêmes du monde colonial sonnent le glas de la tradition orale, du moins dans ses aspects merveilleux. Aujourd'hui, cette tradition est enterrée sous le flot des informations diffusées à longueur de journée par les postes de radio et de télévision que l'on retrouve dans les lieux les plus reculés de la brousse. Ces

exigences coloniales n'expliqueraient-elles pas aussi, du moins en partie, ce nouveau trait de la littérature orale : le souci d'authentification du récit par le biais du témoignage personnel ?

Orphelins et écriture

Comme le signale R. Finnegan, chaque groupe culturel possède un certain nombre de personnages-clés dont seule l'évocation du nom suffit pour que surgissent dans l'esprit de l'auditeur les traits pertinents du personnage (1970 : 361). Vu sa grande extension dans la littérature orale beti — et au-delà, ayant été attesté dans les contes des cinq continents — l'orphelin constitue un personnage-type autour duquel s'établit tout un réseau d'associations propres au monde pahouin¹¹. Cette grande extension nous offre une amorce d'explication de la frappante profusion d'orphelins dans la littérature écrite camerounaise, particulièrement chez Mongo Beti. Aucun des romans de ce dernier n'est sans « son » orphelin. Certains comme Banda dans *Ville cruelle* et Mor Zamba dans *Remember Ruben* en sont le personnage principal, alors que d'autres comme Kris dans *Le Roi miraculé* et Endogolo de *Mission terminée* ne jouent qu'un rôle aléatoire.

Ne serait-ce pas par mesure d'économie littéraire que les écrivains se soient servis de l'orphelin, figure porteuse de multiples significations ? Cette multiplicité de virtualités est corroborée par les recherches de Binam Bikoi qui souligne la dimension hiérophane de la figure de l'orphelin :

Reflet et révélation de l'autre monde, il possède une dimension supplémentaire qui en fait une hiérophanie, une irruption et une manifestation du sacré, un point entre la terre et l'au-delà. Il... a tout un passé derrière lui, un passé qui redevient présent et qui en fait quelqu'un de singulièrement important.

Le passé actualisé par la figure de l'orphelin remonte en fait aux légendes mythiques beti. Celles-ci racontent comment Zamba, créateur des hommes, après avoir connu sa fille Bingo par l'inceste, la condamna à errer sur terre. Cet incident, que Tolra qualifie comme étant le premier échec de la création, rend Bingo orpheline, ce qui rend son fils — le premier homme — également orphelin. Un deuxième mythe des origines, rapporté par l'abbé Tsala, signale qu'après avoir créé les hommes, Dieu vivait au milieu d'eux, tel un bon père de famille. Cependant leur désobéissance obligea Dieu à s'en éloigner et à ne plus s'en occuper que par des intermédiaires : revenants, génies, etc. (1973 : 72, proverbe n. 3503). C'est ainsi que la race humaine entière — selon la « Weltanschauung » beti — est

devenue orpheline de Dieu. Non seulement l'homme est orphelin mais, en tant qu'orphelin, il possède une parcelle de la nature divine — tout comme le fils de Bingo et Zamba — dont il en est la manifestation.

C'est ce dernier aspect de la figure de l'orphelin qui se trouve dans le personnage de Mor Zamba de *Remember Ruben*. Car, comme nous avons déjà eu l'occasion de le remarquer, non seulement le nom Mor Zamba est une hiérophanie de Zamba (Dieu), mais le narrateur nimbe le héros de traits quasi-mythiques et prend soin d'établir la relation entre celui-ci et Akomo, l'ancêtre fondateur beti. Associé à l'arbre et à l'eau, hiérophanies de sa défunte mère, l'orphelin devient pour ainsi dire un pont entre morts et vivants et reproduit l'histoire sacrée cyclique du héros-civilisateur en assumant à son tour le rôle de chef d'Ekoumdoum, pouvoir légué à sa famille bien avant l'arrivée de l'homme blanc.

Les légendes que nous venons de citer suggèrent que la condition humaine selon les Pahouins ressemble à celle de l'orphelin. Qu'il ait été violé par Dieu — comme Bingo — ou tout simplement abandonné par son créateur, l'homme est condamné à errer sur terre en proie à son inquiétude généalogique. C'est cet aspect de l'orphelin qui est exprimé comme leitmotiv dans *Mission terminée* de Mongo Beti. Bien que le héros ne soit pas lui-même orphelin, ses compagnons de Kala lui apprennent « La complainte du petit orphelin », composée par l'un d'eux, un orphelin sous le coup de l'inspiration produite par le vin de palme. Le héros-narrateur nous la traduit en français pour la transmettre « aux générations futures qui ne boiront peut-être plus le vin de palme et oublieront par conséquent les œuvres poétiques que cette boisson divine pouvait inspirer » (*Mission terminée*, p. 166).

L'insertion du chant de l'orphelin peut, à bien des égards, paraître artificielle et non motivée par le texte, particulièrement quand les compagnons du héros se mettent à exiger que Jean-Marie Medza chante « parfaitement » cette complainte. Or, celui-ci leur fait remarquer qu'il n'avait perdu ni l'un ni l'autre de ses parents. Le narrateur précise qu'un des jeunes lui « répondait invariablement que je les perdrais bien un jour et je serais alors orphelin comme tout le monde » (p. 199). Il est significatif que cette réplique itérative souligne constamment l'idée que « tout le monde » est orphelin. Ceci rejoint clairement l'idée exprimée dans la légende rapportée par l'abbé Tsala où tous les hommes sont orphelins de Zamba.

Nous croyons que l'insertion périodique du chant de l'orphelin dans *Mission terminée* reprend non seulement un thème courant de la légende, mais aussi d'autres éléments fondamentaux de la littérature

orale camerounaise où, selon le professeur Eno Belinga, « la musique recouvre entièrement la littérature » (1965 : 21). Dans *Mission terminée*, la figure de l'orphelin se trouve non seulement exploitée sur le plan thématique, mais aussi sous sa forme lyrique, illustrant un des traits distinctifs du roman africain contemporain : le mélange des genres ¹². Ainsi le chant de l'orphelin reflète la modalité lyrique de la littérature orale africaine, adaptée au roman contemporain. Vu à la lumière de cette tradition littéraire, le chant de l'orphelin revêt une importance ayant parfois échappé à la critique, qui n'y voyait qu'une intrusion gênante dans le récit. Non seulement le chant a-t-il sa place dans *Mission terminée*, mais il participe au double jeu entre la forme et le fond, coïncidant avec le thème pour renforcer l'argument central du roman : l'Africain est l'orphelin par excellence du monde contemporain. Ceci va dans le sens de la pratique du *mvèt* et du *hilun* où P. Ngijol Ngijol nous apprend que « chaque épopée est représentée par un thème caractérisé par telle mélodie... dès que le chanteur commence à jouer, l'on sait le geste qu'il va chanter » (1976 : 77).

Notons que Mongo Beti soulève d'emblée l'idée de l'orphelin comme celle du chant dès le prologue de *Mission terminée* : le narrateur espère que son récit éveillera en son lecteur « quelque écho familier... telle la romance préférée d'une mère, entendue des années après sa mort » (p. 10). Ainsi comme chez l'auditeur du *mvèt*, le lecteur de *Mission terminée* connaît déjà les prémices de ce qu'on pourrait appeler la mélodie caractéristique du récit avant même d'en connaître la teneur. Comme nous le verrons pour la narration, Mongo Beti emprunte certaines techniques propres au discours pré-chrétien pour créer un discours qui reflète la situation existentielle de l'homme africain contemporain. Voyons maintenant comment fonctionne la « complainte du petit orphelin » dans *Mission terminée*.

La complainte reparaît dans le texte à une deuxième reprise : Edima, celle qui initie Jean-Marie Medza à la vie sexuelle, en chante « une quinzaine de couplets » (p. 192). Répondant au héros qui s'enquiert pourquoi elle tient tellement à cette chanson, Edima précise : « C'est parce que je serai certainement orpheline un jour... De toute façon, il y a bien des orphelins de par le monde. C'est pour eux que je chante. Et d'ailleurs on est toujours orphelin de quelque chose ou de quelqu'un » (p. 193). Ici, le sens de l'image de l'orphelin s'élargit pour comprendre toute notion de séparation et d'éloignement, nous orientant ainsi vers l'idée de l'initiation — cette séparation d'avec la mère et l'enfance. Les hommes neufs que produit l'initiation Sô ne sont-ils pas orphelins de leur passé, de leur enfance, de leur anima, cette partie « féminine » d'eux-mêmes ¹³ ?

Le récit de Jean-Marie Medza se déroule au fur et à mesure que progresse son initiation. Celle-ci s'articule, comme nous l'avons déjà vu, autour de l'hiérophanie aquatique, symbole de sa naissance à la vie adulte. Les étapes initiatiques du texte dotent le narrateur de connaissances tout comme chez l'initié du Sô, cependant ce ne sont pas les connaissances totalisantes du monde traditionnel où tout a sa place et son explication; c'est plutôt une initiation qui oriente le héros vers l'inconnu et l'oblige à s'assumer dans la solitude. Contrairement à l'initié du Sô, Jean-Marie Medza ne sera pas inséré parmi ses pairs au sein de la société; il restera à jamais seul en face de lui-même.

C'est une initiation qui a perdu sa nature hiérophane car la voix sacrée des ancêtres ne s'entend plus en elle, remplacée qu'elle est par le discours de l'Occident. C'est ainsi que le narrateur s'exclame :

Comme c'est dérisoire, tout cela... tout ce que je me remémore et vous conte en ce moment... C'est souverainement dérisoire, la vie. Oh ! quand on y est plongé jusqu'au cou comme dans un marécage gluant et oppressant, on ne s'aperçoit pas qu'elle est souverainement dérisoire. Mais, avec un peu de recul... (p. 198).

Le destin rétréci caractéristique du héros romanesque moderne n'a plus le même retentissement que celui du héros mythique du conte traditionnel (Benjamin, 1973 : 87). Ce dernier, surgi d'une expérience commune, possède la force irradiante que lui infuse la vie collective et qu'il éclaire à son tour. Comme le signale F. de Gastines à propos de l'épopée camerounaise, « ... la fonction de l'épopée est... de permettre à des hommes, à une société de s'enthousiasmer pour des héros, pour des gens qui sortent du commun... Savoir qu'il existe dans l'histoire, ou dans son imagination recréant l'histoire, des héros, c'est ce qui peut donner un souffle à l'existence et c'est une fonction importante que peut avoir l'épopée » (Ngijol Ngijol, 1976 : 79). Coupé de la dialectique généalogique traditionnelle, l'initiation de Jean-Marie Medza devient « dérisoire », ce n'est qu'un récit parmi tant d'autres récits possibles. L'initiation ne jouant plus son rôle traditionnel, elle se mue alors en forme qui structure le récit. Dans le cas de *Mission terminée*, cette forme décrit un cercle initiatique qui part du village de Jean-Marie Medza, passe à Kala puis aboutit au point de départ. Malgré la forme cyclique que décrit le voyage du protagoniste, l'expérience qu'il en tire n'a pas la qualité définitive de l'initiation traditionnelle. Ici, l'initiation n'est jamais achevée, car elle déclenche une succession d'initiations sans fin et sans satisfaction :

Si je m'étais arrêté tout de suite à cette étape [son mariage avec Edima] tout eut certainement été pour le mieux. Seulement,

voilà : je ne m'y étais pas arrêté, et dès lors force m'était de recommencer une autre vie... Une vie d'errance sans fin... (pp. 249-250).

Ces initiations sans saveur ne sont que la reproduction de celle de Kala qui pousse le personnage principal, comme il le dit, à errer « éternellement après cette pureté dont Edima m'a donné le goût, et que je ne rencontrerai plus jamais, à l'allure où je vieillis » (p. 250). Coupé de ses propres racines culturelles et sans possibilité d'être pleinement inséré dans la culture occidentale, le protagoniste, éternel néophyte de l'une et de l'autre culture, ne pourra jamais sortir de la prison initiatique afin de se constituer en homme libre, objet final de toute quête de connaissance. Ainsi dans *Mission terminée*, Mongo Beti marie les éléments du discours pré-chrétien : le chant de l'orphelin, le thème de l'orphelin, et l'initiation afin de créer un nœud de significations riche de sens pour l'homme contemporain.

L'orphelin et la tradition orale

C'est à nouveau à l'orphelin que se réfère l'image employée par Jean-Marie Medza à la fin de *Mission terminée*. Cependant la voix narrative a changé : ce n'est plus le naïf écolier « en mission » à Kala qui nous parle. À sa place nous entendons les paroles de celui qui a été initié à la vie. En homme pleinement adulte, il fait la réflexion suivante sur le destin des enfants africains :

Vous rappelez-vous l'époque ? Les pères menaient leurs enfants à l'école comme on pousse des troupeaux vers un abattoir... Hébergés par de vagues parents autour de l'école ou de vagues relations de leur père, mal nourris, faméliques, rossés à longueur de journée par des moniteurs ignares, abrutis par des livres qui leur présentaient un univers sans ressemblance avec le leur, se battant sans cesse, ces gosses-là c'était nous, vous rappelez-vous ? (p. 231.)

Ce texte est l'écho des idées et des traits habituellement associées à l'orphelin dans la tradition orale; comme le souligne S. Domowitz, « The orphan is usually represented as being dirty, hungry and victimized by almost everyone. Without parents... the orphan is thrown on his own resources, cut off from familial support and protection... in the Beti-Bassa and Bulu cultures, being abandoned and alone is the worst catastrophe that can befall anyone ¹⁴ ».

Les enfants qu'évoque le narrateur, « dépenaillés, querelleurs, vantards, teigneux, froussards, galeux, chapardeurs, les pieds rongés

de chiques » (p. 232), sont l'image même de l'orphelin-type. Cependant ici, ce ne sont ni des causes naturelles ni la colère de Zamba qui les rendent orphelins; c'est plutôt la situation coloniale. Le monde colonial s'empare des enfants, les engageant dans un processus qui les transformera, tout comme nous l'avons vu transformer les arbres de la forêt sacrée en « billes... dégrossies... blanchies, numérotées, sagement couchées » (*Ville Cruelle*, p. 19). À cette fin, les enfants seront :

catéchisés, confirmés, gavés de communion comme des petites oies du bon Dieu, confessés à Pâques et à la Trinité, enrôlés sous les bannières des défilés du quatorze juillet; militarisés, présentés à toutes les commissions nationales et internationales comme une fierté (p. 232).

Dès lors, l'enfant beti est orphelin sur tous les plans. Non seulement l'éducation traditionnelle doit céder la place aux livres qui représentent « un univers sans ressemblance » au sien, mais la religion de Zamba est remplacée par celle de l'homme blanc, tout comme la notion du clan est effacée par celle de la France qu'on vénère le 14 juillet. Imaginophagie, théophagie et glottophagie bouleversent la société, se conjuguant pour désorienter les générations montantes. C'est ce qu'affirment les observations du père Mveng :

Le système colonial a détruit la société traditionnelle africaine et tous ses fondements spirituels, économiques et sociologiques (p. 271)... L'œuvre de destruction de notre société a été une entreprise extrêmement élaborée. Elle a coupé les racines du mariage; soulevé les enfants contre leurs parents, détruit la solidarité du groupe, aboli le pouvoir politique légué par les Anciens pour lui substituer un système de chefferies fantoches. Le résultat de tout cela a été cette anarchie généralisée qui caractérise les sociétés les plus atteintes par la colonisation (1975 : 275).

C'est en effet la colonisation qui rend les Africains orphelins de leur passé culturel; comme le souligne cette image souvent citée de *Mission terminée*, ils sont « une faune minuscule et piaillante égarée dans le siècle comme des poussins dans l'Atlantique » (p. 232).

Sa mission à Kala terminée, Jean-Marie Medza rentre dans son village. C'est ici que se produit l'affrontement final entre le héros et son père, cause du bannissement de Medza de sa famille et début d'une vie « d'errance sans fin. Errance à travers les êtres, les idées, les pays et les choses » (p. 250). Il est significatif que nous retrouvions « la plainte du petit orphelin » ici, une troisième et dernière fois, sur

les lèvres du narrateur qui l'entonne avant le combat fatidique (p. 244).

Ici son message, préfiguré à deux reprises, se réalise, car Jean- Marie Medza ne reverra plus jamais les siens. Cependant, il réussira l'examen du baccalauréat et ira en Europe, consécration définitive de son état d'orphelin vis-à-vis de sa culture d'origine. Méditant sur la portée des expériences vécues à Kala, le narrateur précise qu'elles lui ont permis de découvrir « que le drame dont souffre notre peuple, c'est celui d'un homme laissé à lui-même dans un monde qui ne lui appartient pas, un monde qu'il n'a pas fait, un monde où il ne comprend rien. C'est le drame d'un homme sans direction intellectuelle, d'un homme marchant à l'aveuglette, la nuit, dans un quelconque New York hostile. Qui lui apprendra à ne traverser la Cinquième Avenue qu'aux passages cloutés ? » (p. 251.)

Si cette image de l'orphelin remonte aux temps antiques où Zamba rend les hommes orphelins en les privant de sa présence, sa fonction est tributaire de la situation coloniale. La figure de l'orphelin — représentée par le thème musical de la plainte — a été modifiée et adaptée au drame vécu par l'Africain colonisé, drame existentiel qui dépasse les frontières du Sud-Cameroun.

Toundi et la gourmandise...

Les héros du cycle des contes de l'orphelin réussissent les épreuves sur leurs parcours grâce au respect des règles préétablies 15. *Une Vie de Boy* de Ferdinand Oyono suit un schéma qui n'est pas sans rappeler celui des contes du cycle de l'orphelin de la littérature orale, car le héros, Toundi, subira lui aussi une série d'épreuves. Cependant, Oyono dote son héros de traits qui le distinguent de l'orphelin-type des contes. Soulignons d'abord que Toundi se rend orphelin, pour ainsi dire volontairement. Suite à une dispute avec son père, Toundi se trouve exclu du repas du soir. À travers les lézardes du mur de la case, il épie les convives. Lorsque son père ordonne qu'on lui serve la part de porc-épic réservée à Toundi, celui-ci précise : « Pour la première fois de ma vie, je pensai à tuer mon père. » (1956 : 19.)

Ne pouvant donner suite à cette impulsion parricide, Toundi opte pour une séparation radicale d'avec les siens et se réfugie chez le missionnaire blanc. Dans l'éthique ewondo, comme le souligne Laburthe-Tolra, « ... le fils ne peut devenir quelqu'un qu'en se distanciant de son père » (1977 : 437). Cependant, Toundi ne s'éloigne pas uniquement de son père, mais de toute la sagesse ancestrale qui

aurait été sienne au sortir du rituel initiatique Sô. Précisons que c'est effectivement à la veille de son initiation que Toundi — membre du groupe « Jeunes-qui-seront-bientôt-des- hommes » — s'enfuit vers le monde de l'homme blanc (p. 17). Rompant la continuité qui l'aurait uni au groupe des hommes et à son père, Toundi opte pour la voie qui conduit vers l'Occident; c'est ce qui, aux yeux des siens, fera de lui un éternel néophyte, être incomplet car indemne de la sagesse ancestrale. Ainsi, nous voyons que le désir parricide du héros en cache un autre, car tuer le père n'est-ce pas éliminer l'autorité traditionnelle, et par extension, nier les valeurs culturelles africaines ?

Notons également que le désir parricide de Toundi se manifeste au moment même où son père s'apprête à manger le plat préféré de Toundi. C'est que Toundi est irrémédiablement gourmand, trait non caractéristique de l'orphelin-type comme le suggère le proverbe que nous avons déjà cité : « Si ta mère meurt, puise moins dans le plat. » Lorsqu'il abandonne les siens, c'est la gourmandise qui le propulse vers la mission. Non seulement il regrette le ragoût de porc-épic de sa mère, mais il caresse le souvenir des « bons petits cubes sucrés » distribués par le père Gilbert aux enfants noirs : voilà ce qui guide les pas de Toundi vers le domicile du prêtre. Sortant de table, le père Gilbert offre les restes de son repas au jeune visiteur. Ce dernier précise que cette nourriture — symbole de la culture qui bientôt le fascinera — « parut étrange et délicieuse » (19). Contrairement à l'orphelin-type, censé restreindre ses désirs et suivre les sentiers battus, Toundi donne libre cours à sa gourmandise qui l'emmène vers une nouvelle sphère initiatique. L'appétit démesuré de Toundi deviendra l'emblème même de son désir de pénétrer cette sphère initiatique interdite.

Comme nous le verrons plus loin, c'est précisément le désir démesuré de Toundi qui est au cœur de la progression dramatique dans *Une Vie de Boy*. Quittant à jamais son village natal, perché à l'arrière de la grosse motocyclette du missionnaire, Toundi fait la réflexion suivante :

J'allais connaître la ville et les Blancs, et vivre comme eux. Je me surpris à me comparer à ces perroquets sauvages que nous attirions au village avec des grains de maïs et qui restaient prisonniers de leur gourmandise (21).

Tout comme ces perroquets sauvages, Toundi sera prisonnier de son désir : ne troque-t-il pas sa liberté contre les biens matériels et autres qui lui seront concédés par le missionnaire ? Cependant les intérêts de Toundi dépassent la sphère matérielle car il entend bien « vivre » comme les Blancs. À la mission il goûtera à la nourriture des Blancs,

ce fruit défendu, porteur de connaissances insoupçonnées. Toundi est dès lors irréversiblement entraîné dans une initiation qui — comme le précise S. Domowitz — est autrement périlleuse que celle du Sô traditionnel¹⁶. Périlleuse, car d'après Frantz Fanon être « l'autre, c'est se sentir toujours en position instable, demeurer sur le qui-vive, prêt à être répudié et... faisant inconsciemment tout ce qu'il faut pour que la catastrophe prévue se produise » (1952 : 81). Dans un premier temps, cette initiation le conduit du village — cette sphère sacrée pré-chrétienne — puis en ville et à la mission catholique de Dangan. Comme cela est souvent le cas dans l'initiation, Toundi acquiert un nouveau nom : Joseph. Ce nom significatif rappelle cet autre enfant exilé, le Joseph de l'*Ancien Testament* (Domowitz, 1981 : 353). Cependant ce rappel ne sert qu'à souligner le désir immodéré de Toundi, car contrairement au personnage biblique qui se soumet à son maître égyptien, Toundi se voit déjà vivant comme les Blancs. Distanciant Toundi de Joseph de l'*Ancien Testament* comme de l'orphelin-type de la tradition orale, Oyono met en scène un héros qui refuse les règles du jeu. Comme il le dit lui-même, il refuse d'être « l'animal familial » de son bienfaiteur, attitude qui invite au courroux ses maîtres ¹⁷.

Son initiateur, le père Gilbert, lui révèle les secrets des Blancs en lui apprenant à lire et à écrire. Toundi s'exclame alors : « Rien ne vaut cette richesse, bien que je sache maintenant ce que c'est que d'être mal habillé » (23). Ces paroles révèlent une certaine prise de conscience chez l'initié qui, affublé des vêtements usés du prêtre, commence à saisir la nature de sa différence, de son exploitation et de la pauvreté.

Le fait même que Toundi tienne un journal — qu'il tente d'exploiter cette « richesse » enseignée par le missionnaire blanc — est contraire à toute attente. Ces quelques rudiments d'instruction sont censés lui permettre d'embrasser le christianisme et non d'apporter un témoignage préjudiciable à l'ordre colonial. Toundi inaugure son journal avec une remarque significative : « Je ne sais quel plaisir cache cette manière de Blanc, mais essayons toujours » (13). Ainsi — tout comme les petits cubes blancs qui font naître le désir — l'écriture chez Toundi naît d'une puissante envie d'être autre, d'adopter des « manières de Blanc » et en définitive de se blanchir ¹⁸.

Cette attitude se révèle même dans son comportement à l'église où la plus stricte ségrégation raciale est observée. Cependant, enfant de chœur, Toundi profite de cette charge pour transgresser les barrières raciales et caresser avec la patène le dessous du menton des belles communiantes blanches (24, 30). Ainsi, dès les premières lignes du

journal de Toundi, Oyono met en scène un héros qui se trouve coupé de son propre milieu et qui se croit en passe d'être assimilé à l'homme blanc. Le lecteur le voit évoluer, solitaire dans cette espèce de « no man's land » que constituent les deux sphères initiatiques de la Mission catholique de Dangan et la résidence du commandant. Victime de sa naïve foi en la possibilité de sa transformation, Toundi sera incapable de percevoir son isolement, présage de sa fin en exil. Contrairement à Meka, le protagoniste du *Vieux Nègre et la médaille*, Toundi ne saura dépasser sa situation de colonisé.

Lorsque meurt le père Gilbert, Toundi se voit projeté hors de la Mission catholique de Dangan pour entrer dans une nouvelle sphère initiatique, celle de l'administration coloniale française et du commandant dont il devient le boy. Toundi s'exclame : « Je serai le boy du chef des Blancs; le chien du roi est le roi des chiens... C'est une nouvelle vie qui commence pour moi » (31).

Être le « roi des chiens » est assurément un désir immodéré de la part de Toundi. Comment peut-il prétendre être chef des siens sans la caution des anciens que seule confère l'initiation ? Car Toundi est un incirconcis, un éternel enfant n'ayant pas su dominer la part féminine de son être. Les spécialistes sont unanimes à dire avec l'abbé Tsala que ceux qui — dans le monde traditionnel — n'étaient pas circoncis « devenaient l'objet de moqueries et de commentaires gaillards et se mariaient difficilement¹⁹ ». La remarque de Toundi révèle donc combien il ignore les règles qui gouvernent son milieu d'origine.

Les épreuves que subit Toundi à la Résidence font cependant écho à celles du Sô traditionnel. Dans sa brutalité, le commandant ne néglige ni les coups de pied, ni d'écraser les doigts du boy quand celui-ci chausse son maître. Survenant au moment où elles sont le moins attendues, ces brimades rappellent celles du Sô. Dans l'épreuve de l'arbalète par exemple, le candidat est sommé de tirer sur un oiseau alors qu'en même temps le meneur de l'initiation l'assomme d'un coup brutal dans la nuque. Le candidat subit le sort normalement réservé à l'oiseau visé, dans une manière d'antichasse, où par une sorte d'inversion, les chasseurs sont devenus les victimes. Nous retrouvons une inversion semblable dans *Une Vie de Boy* qui fait de Toundi non plus le « roi des chiens » mais plutôt le dernier des siens.

Lors des épreuves de Toundi un incident capital fait tomber les écailles de ses yeux, rappelant l'initié du Sô qui voit clair après l'épreuve de « *L'esob mis* » (eau pimentée). C'est que Toundi découvre le secret du chef des Blancs :

Non, c'est impossible, me disais-je, j'ai mal vu. Un grand chef comme le commandant ne peut pas être incirconcis !... Cette découverte m'a beaucoup soulagé. Cela a tué quelque chose en moi... le commandant ne me fait plus peur (44).

Si cette découverte soulage Toundi, c'est qu'il comprend clairement que la circoncision, signe d'accomplissement dans sa propre culture, ne joue aucun rôle chez ses maîtres blancs. Puisque le commandant est devenu « Chef des Blancs » sans subir cette opération, Toundi peut supposer que son propre état d'incirconcision ne posera aucun obstacle dans son initiation aux « manières de Blancs ». Une telle découverte souligne la commune humanité du colon et du colonisé. Commentant ce genre de découverte, Frantz Fanon en explique les effets :

Si, en effet, ma vie a le même poids que celle du colon, son regard ne me foudroie plus, ne m'immobilise plus, sa voix ne me pétrifie plus. Je ne me trouble plus en sa présence (1976 : 13).

Cependant, sentant confusément que son incirconcision est un handicap du côté des siens, il s'exclut des conversations des « vrais » hommes ewondo dans la case à palabres au quartier indigène. Lorsque Mekongo, ancien combattant, parle de ses expériences avec les femmes, on fait sortir les enfants de la case à la suite de quoi Toundi précise :

Tous les hommes se regroupèrent autour de Mekongo.

— Tu as bien de la chance d'avoir fait la guerre ! dit quelqu'un.

C'est alors que je m'éloignai (p. 94).

De même, Toundi n'ose pas succomber à la séduction de la belle Sophie car il court le risque de lui découvrir son incirconcision. Celle-ci trouve les propos de Toundi incongrus : « Toi, tu parles vraiment comme celui qui n'est pas un nègre » (41). Plus loin, elle précise : « Toi, tu es un drôle d'homme... En vérité, je n'ai jamais rencontré d'homme comme toi ! Tu es enfermé dans une case la nuit avec une femme... et tu dis que ta bouche est fatiguée » (67-68). Ainsi le désir gourmand de Toundi le propulse sur une trajectoire qui ne fait que confirmer son isolement. Le désir qui conduit à la découverte de l'incirconcision du commandant conforte ses aspirations vers le blanchiment, mais en réalité elle ne fait que confirmer l'extinction prochaine du protagoniste : il n'aura jamais de descendance.

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* (Paris : Stock, 1987), Calixthe Beyala prend l'image de l'orpheline-type de la tradition orale pour lui imposer une signification adaptée à l'époque actuelle. Le christianisme, la sixa aidant, ayant détruit le système matrimonial traditionnel, la dot ne représente plus aucune forme de garantie pour la femme. Sans ce minimum vital de protection, et dépourvues de la formation que missions et écoles dispensent aux hommes, Ateba et ses sœurs sont obligées de vendre leur ventre. Lieu de grossesses le plus souvent condamnées au néant, le ventre de la citadine symbolise la dévalorisation de la femme en tant que productrice de vie, en tant que génitrice. Ce ventre est devenu le lieu d'échanges économiques dans lesquels la production de la vie ne figure pas, est de trop, doit être éliminée si jamais elle se manifeste. Mode de vie non seulement de la mère d'Ateba, mais aussi de ses meilleures amies, Irène et Ekassi; le destin qui attend Ateba est incontournable. Seule garantie de la survie de la culture, la procréation est — sous ces conditions — problématique. Comme les traditions qui s'effilochent et qui ne servent qu'à des fins intéressées, la continuation du fil généalogique est devenu gênante. Par conséquent la citadine du roman camerounais se trouve bloquée dans l'impasse créée par les transformations sociales enracinées dans la colonisation.

Lorsque Ateba verra poindre la possibilité de s'élever contre cette destinée, alors naîtra sa tentative de se libérer en imaginant d'autres formes de comportement, d'autres rôles que celui de l'orpheline dans lequel sa soumission s'inscrit. C'est ce que nous verrons plus loin à propos de la narration dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Voyons comment fonctionne la figure de l'orpheline-type dans le nouveau contexte urbain camerounais.

Ateba, l'orpheline dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala ne ressemble que très peu à l'orphelin aux rêves grandioses créé par Oyono. Élevée par sa tante, Ateba conserve tout au long de son difficile parcours initiatique, la nostalgie d'un amour maternel perdu, d'une identité féminine non transmise. Ses épreuves initiatiques se déroulent au Quartier Général où les résidents les plus défavorisés de la ville d'Awu frôlent la misère. Il s'agit en effet d'une initiation à la vie de femme en milieu urbain. À l'époque où se déroule l'action dans *Une Vie de boy* et dans *Mission terminée*, l'initiation masculine traditionnelle villageoise est toujours pratiquée, parallèlement aux autres modes d'initiation que dispensent l'école et la mission. Or, dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, les traditions se sont éteintes, ne laissant qu'un vague murmure dans la mémoire collective. Par exemple, quand il est question du Sadaka, fête qui survient sept jours après une mort,

les citadins ont oublié la manière de danser les rythmes traditionnels; ils se contentent alors du « disco », produit des studios d'enregistrement new-yorkais. Le narrateur nous apprend que les éléments de la culture de jadis disparaissent, car « la mémoire collective prise dans les métastases du « progrès » s'est effrangée comme les froufrous d'une dentelle » (1987 : 87).

Symbole saisissant de la transformation d'usages traditionnels, la circoncision du cousin d'Ateba semble n'être qu'un prétexte permettant à parents et voisins de profiter de l'occasion pour manger et danser. Cependant, la circoncision confère toujours une identité qui se concrétise dans le comportement du néophyte. Contrairement à Toundi, une fois circoncis le garçon « fera désormais partie de la corporation et, comme les autres, il transmettra la souffrance » (40). Ainsi, la marque qui permettait jadis d'engendrer, de jouer une fonction dans le clan, se transforme : la valeur de l'homme se reconnaît « à la longueur de son sexe et sa qualité à l'absence de prépuce » (40). Les hommes et les femmes sont ainsi réduits à leur essence sexuelle dans le milieu urbain. C'est un drame qui touche en profondeur la femme, sans qualifications et donc souvent obligée de se prostituer.

Le prépuce détaché, cette partie féminine du néophyte éliminé, ce dernier se nourrit du pouvoir qui permet à la corporation d'opprimer « des femmes écartelées par cette longue préparation » (40). C'est alors que la narratrice venge les femmes en imaginant « un paysage fait de prépuces encore palpitants, épinglés artistiquement sur un tableau de liège comme des papillons » (40). Comment expliquer la dévalorisation de coutumes jadis si formatrices ? « Le règne du sang s'achève. Le sang... n'est plus qu'illusion, un sang artificiel créé par l'homme pour remplacer l'originel... la flamme du sang n'est plus » (42). La transformation sociale qu'engendre l'urbanisation met fin aux différents micro-ethnos du Sud- Cameroun où les liens humains étaient génétiques, transmettant « la flamme du sang » d'une génération à l'autre. Comme l'a noté Edward Saïd, ce qui caractérise les relations humaines actuelles c'est l'affiliation, c'est-à-dire, l'établissement de nouvelles unités sociales sans l'aide des liens généalogiques ou procréatifs (1983 : 118). C'est ce qui va engendrer la dévalorisation de toute personne qui — comme l'héroïne de Calixthe Beyala — ne possède pas les moyens d'investir la nouvelle unité sociale détentrice de pouvoir. En même temps, ceux qui habitent la ville africaine font de moins en moins partie de la société fondée sur des liens sanguins et des alliances matrimoniales. Comme chez Oyono, le personnage principal de Beyala se trouve par conséquent dans une impasse qui ne

peut conduire qu'à la violence meurtrière.

Si les normes du milieu où évolue Ateba n'ont rien en commun avec le micro-ethnos traditionnel, le comportement du personnage est cependant calqué sur celui de la parfaite orpheline-type de la tradition orale. Aucune gourmandise, aucun désir immodéré chez Ateba. Aucune tentative non plus de ruser avec la tante chez qui elle est l'équivalent du « boy » du commandant dans le roman d'Oyono : « Toute la journée, elle prend soin d'eux. Elle lave, elle masse, elle rapièce » (94). Comme dans le conte « L'Orpheline et la vieille femme », Ateba s'incline devant les exigences de sa tante, exécutant de bonne grâce toutes les tâches qu'impose sa gardienne (Mfomo, 1982 : 95). Comme le commandant dans *Une Vie de boy*, la tante Ada est insensible à l'être humain qui se profile derrière sa nièce-servante :

Elle ne lui a rien demandé sur sa vie, ses angoisses, ses désirs. Par contre, elle l'a bassinée avec la peur de la mort. Elle a maudit les jeunes qui ne savent plus rien faire de nos jours. Elle a écarté les jambes en ordonnant à Ateba de dresser la table. Elle a mangé, craché sans vergogne les arêtes de poisson. Ateba restait debout, au cas où elle aurait réclamé du sel, du poivre ou du vin... elle s'est curé les dents, puis elle est partie en lui rappelant que cette nuit il ne fait pas bon se trouver dehors, car les dieux vont laisser choir peines, maladies et folies (54).

Malgré cet extérieur calqué sur le modèle de l'orpheline se pliant aux attentes des autres, une révolte se profile derrière le récit d'Ateba. Sa remise en question de l'ordre établi est aussi fondamentale que celle qui se lit dans les pages du journal de Toundi. C'est une révolte qui se nourrit à deux sources : l'inquiétude généalogique dont souffre Ateba et le rôle de femme auquel doit conduire son initiation. Sa tante veille à ce que ce rôle lui soit transmis sans faille :

J'ai réussi à lui programmer la même destinée que moi, que ma mère, qu'avant elle la mère de ma mère. La chaîne n'est pas rompue, la chaîne n'a jamais été rompue (12).

Si la destinée de la tante Ada se situe dans une coulée généalogique remontant le temps, celle d'Ateba ne pourra s'y situer malgré les convictions de la tante. Cette coulée généalogique a été interrompue; comme les autres jeunes citadins Ateba est le « maillon d'une chaîne de culture sevrée » (95). Il ne reste plus à cette génération que « l'ombre d'un passé glorieux dont les cendres se refroidissent » car « il n'y a plus rien à prendre, plus rien à transmettre » (95).

Comment remonter le fil généalogique qui permet de justifier une

existence lorsqu'on se sait « de trop » ? La situation d'Ateba — abandonnée par sa mère et n'ayant jamais connu son père — va cristalliser le drame que connaît sa classe d'âge du Quartier Général. Ateba, témoin des avortements et des infanticides sans nombre de sa mère, une prostituée, sait qu'elle aurait pu figurer parmi ces interruptions du fil généalogique. Néanmoins elle vit, graciée en quelque sorte par l'amour véritable ayant momentanément uni son père et sa mère. Petite fille, elle aimait désespérément sa mère au beau corps sans cesse consacré au plaisir des hommes. Jeune femme, la douloureuse absence d'amour maternel viendra colorer son initiation sexuelle.

Dans son milieu, l'existence d'Ateba ne peut se manifester qu'à travers deux rôles; son potentiel humain sera très étroitement circonscrit par ces deux options. La première exige le conformisme absolu qu'exprime l'image de l'orpheline-type, comme nous l'avons déjà vu. L'autre option se résume dans la figure de la prostituée. La première option — qu'Ateba pratique avec application depuis le départ de sa mère il y a neuf ans — recouvre un immense vide affectif. Ateba n'est qu'un rôle, qu'une fonction.

Sa tante ne l'a jamais vraiment regardée, elle ne la connaît pas...

Jamais, elle ne lui a dit : « Je voudrais te parler de toi, je voudrais que tu me parles de moi » (30-31).

L'orpheline-type étant une hiérophanie des liens entre le monde des vivants et celui des esprits, cet aspect de l'image de l'orpheline jouera un rôle capital dans le discours d'Ateba. Il s'agit d'un discours entravé : « Les mots ne venaient pas, ils n'étaient jamais là quand elle leur demandait de venir. Ils bloquaient la vie dans une sorte de silence moite... » (104). Il faudra donc canaliser cette énergie verbale bloquée afin que naisse le discours du personnage principal. Comme nous le verrons dans le chapitre sur la narration, Calixthe Beyala utilise les virtualités contenues dans l'image de l'orpheline pour produire un discours et une narration originales.

C'est précisément son discours entravé conjugué avec le rôle qu'elle joue pour sa tante qui pousse Ateba à laisser de côté l'orpheline pour la deuxième option : assumer son identité de femme. Ceci se résume à une tentative de rejoindre sa mère disparue, de « briser le mur du passé. Déchirer la mémoire » (88). Ateba endosse alors les signes extérieurs liés au rôle de sa mère; fardée, portant mini-jupe et juchée sur talons aiguille, elle se rend au rendez-vous avec Jean. Dans ce rôle

elle est les autres. Celles que la tradition récuse mais qui poussent au QG comme des ronces sauvages... Elle est pareille à celles-là. Pareille à elles par la souffrance et l'écoeurement quotidien. Pute aussi : à elle-même, à son passé, à son impuissance à briser le fil du désespoir (73).

Comme ses congénères, Ateba souffre du bovarysme que nourrissent les photo-romans et le fol espoir que les bidonvilles africains « basculeraient dans les illuminations de l'opulence presque inconsciemment, presque sans le vouloir » (75). Le rêve leur tenant lieu d'initiation, ignorant tout d'une société convoitée, ces jeunes sont les laissés-pour-compte — les orphelins — des bidonvilles africains actuels. On ne s'étonnera pas alors qu'Ateba recherche un amour idéal :

Il s'approchera d'elle, il s'agenouillera à ses pieds, il ne sera plus son propre maître, elle le laissera guider ses fantasmes, il lui parlera, avec amour, avec douceur, il clamera aux cieux tout ce qui désormais les unira (64).

La tentative d'Ateba de sortir du rôle de soumission à sa tante ne débouche ni sur l'amour, ni sur l'opulence : elle déclenche la furie de celle-ci, car le geste d'Ateba risque de porter atteinte au « programme » qu'elle avait si soigneusement mis en place pour sa nièce. Si Ateba perdait sa virginité, ou pis, si elle faisait comme sa mère, comment la marier ? Au retour du rendez-vous avec Jean, sa tante accable Ateba d'insultes avant de l'obliger à subir le « rite de l'œuf ».

Je l'oublie... Je la renie... Demande-lui d'abord le nom de l'homme... Mes sous... Mes sous qu'elle me rembourse tout ce que j'ai dépensé pour elle... Elle va me tuer... Ingrate... (77).

La tante mesure Ateba en termes monétaires, comme un placement qu'elle risque de perdre. Vivant en milieu urbain mais veuve et sans profession, la tante est en quelque sorte à la merci de sa nièce. Celle-ci peut la ruiner ou l'enrichir, la couronner ou la déshonorer; c'est un placement qu'il faut à tout prix faire fructifier. Avec sa tentative de s'assurer de son placement, la tante conduira Ateba au point zéro de la dépersonnalisation; ce sera au moyen du rite de l'œuf. Comme un dangereux explosif qu'il faut désamorcer, le sexe d'Ateba est exploré dans les moindres recoins par une vieille guérisseuse. Cette vérification de la virginité d'Ateba rappelle les rites féminins traditionnels car, comme dans toute initiation, l'initiée sent que son corps ne lui appartient plus, qu'il est propriété de la collectivité :

Elle cesse de comprendre qu'elle a un corps, que des doigts la fouillent, que le contact de l'œuf est froid, que la vieille est malodorante comme un tas d'ordures... (82).

Cependant, bien que ce rite prouve que sa virginité est toujours intacte, il se distingue nettement de l'initiation traditionnelle : il ne permettra pas d'intégrer Ateba dans la collectivité, ne lui donnera aucune connaissance sur la vie d'adulte. De surcroît, cette vérification certifie en quelque sorte la valeur marchande que la tante attribuera à Ateba. En milieu urbain, le rôle de la femme ayant basculé, sa valeur se mesure à une nouvelle aune, indépendante de sa fonction sociale et biologique. C'est ce changement que symbolise le ventre de la mère d'Ateba : « desséché et flétri comme une vieille datte » (81). Lieu de grossesses sans nombre, toutes — sauf une — condamnées au néant. Ces avortements, l'autre versant de la figure de l'orpheline, permettent d'exprimer les conflits engendrés par le remodelage de l'identité féminine en cours dans le milieu urbain au Sud-Cameroun. Ainsi Calixthe Beyala utilise une figure de la littérature orale pour illustrer le drame vécu par la femme africaine contemporaine.

Fin de parcours

L'initiation des orphelins Toundi et Ateba ne sera pas suivie de Pâques : il leur manquera l'étape de la renaissance qui suit normalement la mort initiatique. Comme le rappelle l'abbé Messi, « n'échappe à la mort que celui qui est capable de voir la mort et de la regarder en face » (1974 : 34). Pour ce qui concerne Toundi, incapable de faire face à la mort initiatique du Sô, il s'est rendu lui-même orphelin de son héritage culturel en fuyant son village. C'est ainsi qu'il connaîtra une fin d'orphelin, exilé loin des siens en Guinée espagnole 20. Le chant suivant entonné lors de la mort d'un initié au cours du Sô rappelle la fin réservée à Toundi :

Le fils Enobele hélas ! il meurt seul, il rentre seul ! Lui qui meurt au python, on l'enterre au python ! Lui qui n'a personne qui le pleure, ni père, ni mère il est venu finir sans devenir un homme (Laburthe-Tolra, 1977 : 1472).

Non seulement Toundi meurt de la mort honteuse de l'initié déchu, mais, orphelin exilé des siens, il quitte la terre sans laisser de descendance. Or, c'est dans la perpétuation du genre humain que réside la résurrection dans la religion bantu, religion fortement anthropocentrique comme le souligne A. Kagame (1976 : 87).

Le narrateur des pages qui précèdent le journal de Toundi, décrit la fin

de ce dernier, qu'il rencontre, agonisant, dans la forêt de Guinée espagnole. Il précise : « On l'enterra dans la nuit, on ne pouvait le garder jusqu'au lendemain. Il était une charogne avant d'être un cadavre » (12). Cette fin consacre Toundi orphelin à jamais, car comme le soulignent Thomas et Luneau, les âmes des défunts privés de funérailles sont « condamnées à errer dans la brousse : fantômes ou squelettes dont les orbites contiennent des braises ardentes²¹ » (1969 : 62).

La mort de Toundi s'accomplit sous le signe de l'araignée :

Son ombre se projeta sur le mur lézardé... où couraient deux araignées. Leurs ombres démesurément agrandies ressemblaient à deux pieuvres dont les tentacules tombaient comme les branches d'un saule pleureur sur l'ombre simiesque de la tête du moribond (12).

De nombreuses recherches attestent la grande extension — au Cameroun — de l'art divinatoire lié à l'araignée²². Dans l'entretien du 31 janvier 1979, l'abbé Tsala confirme que cette divination se fait avec la *mygale*, reine des araignées, qui permet de traverser l'*Endam*, fleuve des morts. Symbolisant, par sa toile, le lien entre ciel et terre, on considère, au Sud-Cameroun, que l'araignée est initiée aux secrets de Dieu. Selon la légende, elle aurait vécu dans sa présence avant d'avoir été condamnée à vivre sur terre. Nicod précise : « Elle est l'enfant déchu, chassé, mais l'enfant qui a emporté avec lui les secrets... du Créateur. » (Nicod, 1943 : 55.)

Ainsi, le symbole arachnéen vient renforcer le thème de l'orphelin dans *Une Vie de boy*, car Toundi est lui aussi un être déchu, exilé qu'il est des siens. N'oublions pas cependant qu'il a aussi été chassé du paradis blanc, s'enfuyant — comme l'araignée — avec les secrets du maître. Ces secrets initiatiques ne permettent toutefois pas de maîtriser la vie, car cette sorte de connaissance du bien et du mal est fatale.

Comme le souligne D. Alexander, nous voyons l'araignée, ce symbole de la perspicacité tiré du discours pré-chrétien, surgir au moment même où Toundi connaît tous les secrets de ses maîtres blancs (1973 : 26). Or, parvenu à cette manière de sagesse, il lui manque la perspicacité pour éviter la mort que lui préparent ses maîtres, d'où l'ironie du symbole arachnéen. Les symboles du monde pré-chrétien entourent le héros mais, comme une rivière incapable de remonter à sa source, le héros ne peut les déchiffrer, orphelin qu'il est de ses propres traditions culturelles.

Ainsi, le thème de l'orphelin informe la structure initiatique du discours de Toundi. Cette isotopie thématique originaire du discours pré-chrétien vient ajouter un supplément de signification à l'isotopie structurante de l'initiation.

Cependant, bien qu'il se serve d'un personnage-type sorti du cycle des orphelins de la tradition orale, Oyono prend soin de différencier son héros de ces derniers. C'est précisément ce comportement proscrit chez un orphelin — le désir d'être autre — qui condamne Toundi à suivre une démarche initiatique qui le conduira à sa perdition.

Agonisant, Toundi se réfère ainsi aux causes de cette catastrophe :

Ma mère me disait toujours que ma gourmandise me conduirait loin. Si j'avais pu prévoir qu'elle me conduirait au cimetière... (prologue, p. 11).

Symbole du désir immodéré, le leitmotiv de la gourmandise évoqué ici souligne toute la différence entre Toundi et l'orphelin des contes traditionnels. Ainsi, nous avons dans *Une Vie de boy*, l'exemple d'une transformation de deux éléments du discours préchrétien, l'orphelin et l'initiation. Remaniés par l'écrivain, ils sont chargés d'un sens nouveau apte à exprimer l'angoisse de l'homme noir aux prises avec le monde colonial. Lentement transformée en enfer, sa vie n'offre d'autre issue que la mort. Ainsi, l'orphelin devient un personnage *desdichado*, pour reprendre le mot de Nerval, victime de l'ironie que cache la quête de l'altérité qui débouche sur la négativité même.

Une double initiation : Denis et le R. P. S.

Le Pauvre Christ de Bomba de Mongo Beti présente un certain nombre de ressemblances avec *Une Vie de boy* de Ferdinand Oyono, car ce roman est le journal de Denis, orphelin et boy du R.P. Drumont. Comme Oyono, et Calixthe Beyala, Mongo Beti se sert de la figure de l'orphelin, cette isotopie discursive venue du discours pré-chrétien, ainsi que de l'isotopie structurale initiatique tirée de ce même fonds de la littérature orale.

Toundi quitte tôt la Mission catholique pour pénétrer dans cette deuxième sphère initiatique qu'est la résidence du commandant alors que Denis, le narrateur du *Pauvre Christ de Bomba* ne quittera jamais les côtés du R. P. Drumont. C'est ainsi que Denis, confié par son père au missionnaire, suite à la mort de sa mère, connaîtra une initiation autre que celle des protagonistes d'*Une Vie de boy* ou de *C'est le soleil qui m'a brûlée*.

Célibataire, vêtu de sa longue soutane blanche, le missionnaire blanc est un personnage ambigu, facilement assimilable à la femme. L'ambiguïté caractérise également son rôle, car comme le souligne G. Moukoko, parlant leur langue, il se croit plus proche des Noirs que des Blancs, pense mieux les comprendre et se fait, dans *Le Pauvre Christ de Bomba*, leur défenseur face aux exactions de l'administration coloniale²³.

C'est donc auprès de ce personnage ambigu que l'orphelin Denis connaîtra son initiation. Héros naïf, porteur des traits de l'orphelin-type du conte traditionnel, Denis voit le prêtre comme son bienfaiteur :

Il est vraiment très indulgent avec moi, il doit se rendre compte que je l'aime comme un père (1976 : 27).

Le caractère paternel du missionnaire revient comme un leitmotiv sous la plume de Denis :

Il donnait une impression de force irrésistible, mais tempérée par sa barbe noire qui enveloppe son visage d'une douceur toute paternelle (28).

Non seulement Denis perçoit le R.P. Drumont comme son père, mais les Noirs appellent Denis « le fils du R.P.S. » (69). Comme Toundi, cet enfant doit ce qu'il est devenu au missionnaire.

Comme nous le signalions dans le chapitre sur le symbolisme aquatique, le journal de Denis commence le dimanche 1^{er} février pour se terminer le 23^e jour du même mois, également un dimanche. Le processus proprement initiatique se déroule entre le 1^{er} et le 15 février, période pendant laquelle le missionnaire et son acolyte sont en tournée chez les Tala, peuple n'ayant pas reçu les sacrements depuis trois ans. Le lieu d'initiation sera la forêt, comme pour l'initiation traditionnelle.

Pendant quinze jours ce sera la forêt. À perte de vue, rien que la forêt, rien que des arbres. Au lieu de notre nouvelle église magnifique, des clochers géants, des vitraux multicolores, des clochers dont le tintement harmonieux s'accorde à midi et à la tombée de la nuit, au chœur mélodieux des femmes de la sixa récitant l'Angélus (20).

Les paroles de Denis traduisent ses appréhensions devant la tournée qui se passera loin du milieu de la Mission de Bomba où règne un nouvel ordre. Lieu de sécurité pour Denis, la mission est une

reproduction du macro-ethnos. Le discours occidental se substitue à celui qui régnait jadis dans cette région : plus de tam-tam, mais des cloches, plus d'arbres mais des clochers géants, plus de récits de mvét, mais l'Angélu. Quitter la mission, c'est s'aventurer dans le monde que Denis a renié; voici comment il traduit son aversion pour la forêt :

Et cette forêt, mon Dieu : cette forêt qui n'en finit pas, avec ses chimpanzés qui braillent à me rendre fou, ses hiboux qui hululent même en plein jour, les rivières qu'il faut traverser sur des passerelles douteuses, les clairières succédant à la nuit des buissons... Oh ! la la, je ne m'habituerai jamais (47).

Non seulement ces lignes révèlent l'angoisse de Denis, mais elles laissent présager les dangers qui attendent l'initié. Les cris du chimpanzé comme le hululement du hibou sont, dans le monde pré-chrétien beti, des signes de mauvais augure (Laburthe-Tolra : 1977 : 1154). Et, comme nous l'avons vu, la traversée des rivières représente l'acte initiatique par excellence, le Sô du monde traditionnel. Cependant, Denis, coupé qu'il est de ses racines culturelles, ne peut lire ces signes et s'enfonce aveuglément dans son aventure initiatique.

Les appréhensions suggérées par la forêt sont confirmées lors de la première étape à Mombet. Ici, la chapelle délabrée est le présage de la foi défaillante des villageois que découvriront Denis et le missionnaire. Pareille aux neuf autres chapelles qui seront visitées pendant la tournée, elle est envahie par la nature, comme l'indique Denis :

L'intérieur est encore plus effrayant : les nattes du toit, criblées de trous, présentent l'aspect d'une claie et l'on peut contempler le ciel avec la même facilité que si l'on se trouvait en plein air. Naturellement, il pleut à l'intérieur... (28).

L'absence prolongée du missionnaire avait invité la nature à reprendre ses droits sur cette sphère sacrée chrétienne, pendant de la renaissance des croyances traditionnelles chez les Tala. L'image de l'échec de l'évangélisation est poussé à son point culminant au village de Teba, où :

Il n'existe plus de chapelle. Il reste juste un hangar : un toit de nattes sur des poteaux de bois (158).

L'opposition qui s'instaure entre l'église de la Mission de Bomba et les chapelles des villages au cours de la tournée est sous-jacente à la transformation qui s'effectue chez les protagonistes au cours du voyage initiatique en forêt. Reflets de la certitude du R. P. Drumont, persuadé de pouvoir ancrer le christianisme en Afrique, les clochers,

les vitraux et l'Angélus de la Mission sont des emblèmes bien précaires posés sur un fonds religieux traditionnel séculaire. Comme la nature qui envahit les églises de brousse, ce fonds ancien n'attend que l'inattention momentanée de l'homme blanc pour resurgir.

Au cours du voyage cyclique en forêt, nous suivons une double trame initiatique car non seulement Denis l'orphelin est initié à la vie d'homme, mais le R.P. Drumont connaîtra lui aussi une initiation. Le R.P. Drumont connaît une défaite épique dans la noyade manquée qui suit l'exorcisation du sorcier Sanga Boto. Point culminant de l'initiation du missionnaire, cet événement a lieu exactement au milieu de la tournée, se déroulant à Ekokot, sixième étape des douze villages visités. Il réalise les nombreux présages de la défaite rencontrés par le missionnaire aux étapes précédentes.

À la première étape, interrogé quant aux opinions des villageois sur les missionnaires, le catéchiste de Timbo répond :

Mon père, ils disent qu'un prêtre, ce n'est pas meilleur qu'un marchand grec ou tout autre colon. Ils disent que ce qui vous préoccupe tous, c'est l'argent, un point c'est tout : vous n'êtes pas sincères, vous leur cachez ces choses, vous ne leur enseignez rien (33).

Le prêtre est sidéré de se voir ainsi peint dans l'imagination populaire, car comme il l'expliquait au vicaire Le Guen à la veille de la tournée :

J'étais venu pour évangéliser les Noirs : je ne pensais qu'à ça. Aujourd'hui encore je ne pense qu'à cela : j'y pense même de plus en plus (17).

Drumont avait même bénéficié de la confusion chez les enfants du village qui l'avaient identifié au Christ :

... les petits enfants de notre village contemplant l'image qui représente le Christ entouré de gosses, furent étonnés par sa ressemblance avec le R. P. S. : même barbe, même soutane, même cordon au niveau de la ceinture, et... ils s'écrièrent : « Mais, Jésus-Christ... on dirait le R. P. S. ! »... Et, depuis lors les gosses de mon village appellent le R. P. S. « Jésus-Christ » (11).

Cependant, chaque étape du parcours initiatique apporte de nouvelles révélations qui obligent le missionnaire à modifier la vision qu'il a de lui-même. C'est alors qu'il perd son assurance ethnocentrique et son zèle évangéliste, car il commence à se voir et à voir le christianisme comme le font ceux qui l'entourent. Lors de la troisième

étape, Zacharie le cuisinier explique au prêtre quelle est cette vision populaire de l'entreprise missionnaire :

Les premiers d'entre nous qui sont accourus à la religion à votre religion, y sont venus comme à... une révélation, c'est ça, à une révélation, une école où ils acquerraient la révélation de votre secret, le secret de votre force, la force de vos avions, de vos chemins de fer, est-ce que je sais moi... le secret de votre mystère, quoi ! Au lieu de cela, vous vous êtes mis à leur parler de Dieu, de l'âme, de la vie éternelle, etc. Est-ce que vous vous imaginez qu'ils ne connaissaient pas déjà tout cela avant, bien avant votre arrivée ? (46.)

L'initiation du missionnaire, fruit de ces connaissances, se déroule au cœur même de la sphère pré-chrétienne, domaine du sorcier Sanga Boto, qui, comme le précise un catéchiste, s'oppose aux Blancs :

Ici, les gens croient beaucoup en Sanga Boto, Sanga Boto raconte qu'il a reçu de nos ancêtres morts mission de lutter contre l'emprise des Blancs. Il prétend qu'un Blanc, commerçant grec ou prêtre, c'est toujours un Blanc (133).

C'est alors que la rencontre entre le sorcier et le missionnaire s'érige en symbole de la rencontre entre la religion pré-chrétienne et le christianisme. Sorti des flots initiatiques, le missionnaire, ce Jésus-Christ des petits enfants noirs n'est plus qu'un « pauvre Christ ». Les écailles lui tombent des yeux et il se voit obligé d'admettre l'échec de son projet évangélisateur. Ainsi, trois jours après la rencontre fatidique, le missionnaire s'exclame :

Il y a des tas de choses que j'aurais dû voir plus tôt, si je m'étais seulement donné la peine de regarder (151).

Puis, à Kondo, pénultième étape, Denis note ainsi les changements chez son patron :

Il me semble que je vois un étranger dépaysé, calme, pensif, attentif à ce qui se dit autour de lui, exactement le contraire du premier R.P.S., du vrai R.P.S. (174).

Le retour à la mission réserve une ultime révélation au missionnaire devenu pauvre Christ de Bomba. Ici, il découvre que le cœur même de l'entreprise missionnaire est rongé par le cancer du péché. La sixa, cette manière d'école destinée à former des futures épouses chrétiennes, est en fait devenu lieu de dévergondage des jeunes fiancées prêtées au plus offrant par le catéchiste [24](#).

Rappelant la décrépitude des chapelles visitées lors de la tournée, la mission elle-même est rongée de l'intérieur, comme l'explique une des femmes exploitées :

Tu ne peux pas ignorer ce qui s'est toujours passé, ce qui se passera toujours dans cette mission. Tu ne peux pas ignorer que toutes les femmes de la sixa couchent avec quelqu'un de la mission ou de l'extérieur (238).

Suite à ces révélations, le missionnaire se qualifie de « sacré vaincu » en précisant : « Je doute qu'on soit jamais allé plus loin dans la défaite » (196). À travers son cheminement initiatique, le R.P. Drumont devient pour ainsi dire orphelin. Ne pouvant plus accepter la collusion avec l'administration coloniale, n'épousant plus les vues de l'Église « officielle », et abandonné de ses fidèles, le père Drumont est progressivement isolé. Il finit alors par se moquer du pouvoir qu'il avait appuyé : il cherche à protéger les Camerounais des travaux forcés qu'ils avaient jadis cherché à éviter en se convertissant au christianisme. L'administrateur colonial lui fait remarquer que l'évêque n'approuverait pas cette démarche : le missionnaire répond alors : « Oui, il me désapprouverait. Peut-être, qui sait, tenterait-il de me faire déclarer hérétique » (197). Tout comme l'orphelin, le missionnaire est devenu un être marginal, privé du secours paternel de l'administration comme de celui de l'Église, il ne lui reste plus qu'à quitter l'Afrique.

C'est ainsi que nous découvrons une inversion de la figure de l'orphelin dans *Le Pauvre Christ de Bomba*. Au cours de l'initiation en forêt, il s'opère un glissement de cette figure, car Denis perd progressivement son caractère d'enfant abandonné pour devenir un homme. De son côté, c'est le père Drumont qui ressemble de plus en plus à un enfant après sa descente dans les flots, car c'est lui le néophyte, obligé d'être « attentif à tout ce qui se dit autour de lui » (174). Son nouvel état est marqué dans sa personne même car, rasée de la barbe qu'elle porte depuis vingt ans, sa figure glabre n'est-elle pas celle même du néophyte [25](#) ?

Rencontres initiatiques

Si Denis qualifie Ekokot comme « une de nos plus importantes étapes » (84) c'est que tout comme pour le missionnaire, sa propre initiation s'accomplira également ici. Le fil du récit de la noyade manquée du missionnaire se trouve entrecoupé de celui de l'initiation sexuelle de Denis. C'est au cours de ce jeu ironique entre les deux récits que s'opère le glissement de la figure de l'orphelin.

Denis connaît une « noyade » dans les bras de Catherine. Son sexe s'enfonce, comme il le dit, « dans le marécage, comme parfois on enfonce un pied dans le marécage... » (120). Tout comme Jean- Marie Medza et Orphée d'Afrique, ces autres initiés au fond des flots, Denis sent l'approche de la mort : « J'allais mourir !... C'était une sensation atroce » (121). Réfléchissant par la suite sur cette expérience, le jeune narrateur note :

Je ne peux pas dire ce qui m'est arrivé ensuite; je crois que je me suis endormi, mais je ne suis pas très certain. Et peut-être que je me suis réveillé par miracle (121).

Comme le père Drumont réchappe à la mort au fond du fleuve, Denis renaît à la vie « par miracle ». Le lendemain de cette double initiation, le missionnaire et son acolyte, transformés l'un et l'autre, se retrouvent pour célébrer la messe quotidienne. Denis note dans son journal :

J'ai regardé le R.P.S... Son visage était étrangement pâle à la lumière blafarde des cierges qui brûlaient sur l'autel. Il avait rasé sa longue barbe et moi je ne le reconnaissais plus (122).

Denis a lui aussi changé car, au lieu des sages pensées de l'enfant de chœur de jadis, son esprit est travaillé pendant la messe à l'idée de « ce que Catherine m'avait fait la veille au soir » (122). Denis éprouve comme une nostalgie du temps d'avant son initiation, car plus loin il note :

J'ai perdu la joie, la tranquillité et jusqu'au sommeil ! Autrefois, je dormais presque aussitôt couché. Maintenant, je pense d'abord à des tas de choses. Je me tracasse et je ne peux même pas m'empêcher de me tracasser (160).

Ayant goûté au fruit défendu, Denis commence lui aussi à remettre en cause l'entreprise missionnaire. Songeant aux paroles du cuisinier qui avait souligné l'inutilité de cette entreprise, Denis précise : « Je ne puis m'empêcher de me demander s'il n'a pas raison » (133).

Denis qualifie les deux semaines passées dans la forêt initiatique comme « quinze jours en enfer » (91), car toutes ses certitudes ont basculé. Ainsi, cette descente aux enfers — la tournée chez les Tala — permet une prise de conscience qui transforme l'orphelin en homme. De retour à Bomba, Denis note dans son journal :

Mais que m'est-il arrivé ? On dirait que je ne suis plus le même. On dirait qu'un étranger a pénétré en moi, qu'il s'y installe lentement, qu'il se substitue peu à peu à moi-même (192).

La tournée effectuée comme une cassure dans la perception que Denis a de lui-même :

Toute la partie de ma vie antérieure à cette tournée... perd consistance, s'évapore en nuée de rêve, comme au sortir d'un long sommeil... (192).

À la veille du départ d'Afrique du R. P. Drumont, Denis réintègre son village et note le changement d'attitude de son propre père : « Il ne me surveille pas; il ne me demande jamais où je vais ni d'où je viens. On dirait qu'il me considère comme un homme adulte » (281).

La tournée de Denis et du missionnaire est la métaphore du voyage initiatique cyclique si répandu dans le cycle des contes de l'orphelin de la littérature orale du Sud-Cameroun (Domowitz, 8). Dans cette littérature, le voyage constitue « la meilleure épreuve et permet à la véritable personnalité du héros de se manifester (Kane, 1974 : 556). Ainsi, nous voyons dans l'itinéraire initiatique — chez Oyono comme chez Mongo Beti, Werewere Liking et Calixthe Beyala la survivance d'un élément formel du discours préchrétien. Cependant l'aventure d'Orphée, les odyssées de Denis et de Toundi ainsi que l'initiation d'Ateba sont plutôt le reflet d'un itinéraire d'individuation qui ne débouche pas sur l'intégration du héros au sein du groupe, comme cela est le cas dans le cycle de l'orphelin. Chez Oyono et Mongo Beti, cet itinéraire conduit à l'exclusion du protagoniste et, dans le cas de Toundi, à l'exil et la mort. Chez Calixthe Beyala l'orpheline en milieu urbain a beau suivre le comportement prescrit par son état, elle ne connaîtra aucune des récompenses des sages orphelines de la tradition orale. Ainsi, chez les écrivains contemporains que nous venons d'aborder, la figure de l'orphelin se trouve transformée, sa fonction n'étant plus celle que lui réservait la tradition orale. L'orphelin devient alors l'héiro-phanie de la prise de conscience, fruit du processus initiatique.

La figure de l'orphelin est particulièrement apte — chez Beti et Oyono — à exprimer la coupure d'avec le discours pré-chrétien que représentent les sphères initiatiques coloniales dans lesquelles évoluent Denis et Toundi. Dans ces deux cas aussi bien que chez Calixthe Beyala la figure de l'orphelin illustre combien il est difficile de s'assumer en tant qu'individu vivant dans une société en plein remodelage ethnique. Se chercher un « père », qu'il soit missionnaire ou administrateur colonial, tenter de se construire une mère par le jeu de l'imagination comme le fait Ateba, ce sont autant de comportements qui illustrent combien la quête de l'identité préoccupe nos personnages. Quelle identité pour ceux qui se frayent un chemin

dans les décombres coloniaux et post-coloniaux ? Comme l'illustrent les parcours d'Aki Barnabas dans *Chemin d'Europe* par Ferdinand Oyono et de Mégri dans *Seul le Diable le savait* par Calixthe Beyala, l'Europe — tel un puissant aimant — attire ceux que le micro-ethnos sud-camerounais ne peut plus retenir. Grâce à l'exil, ce fructueux lieu de naissance d'identités, l'ancien colonisé et le néo-colonisé saura qui il est. Mais sera-t-il trop tard ?

1 Cette approche herméneutique caractérise un changement dans la recherche de ces dernières années ainsi que le signale le critique sénégalais, M. Kane : « Ces dix dernières années, l'événement le plus important dans la littérature africaine a été l'émergence d'une réflexion critique de plus en plus attentive aux caractères spécifiques des cultures africaines. L'approche des problèmes de formes a été complètement bouleversée. » (1974 : 543.)

2 Voir à cet égard M. A. M. Ngal, « Literary creation in oral civilizations », *New Literary History* 8 (Spring, 1977 : 339).

3 Ce passage fut au cœur de débats sur le mythe africain lors du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée tenu à Limoges du 23 au 27 mai 1977. *Recherche, Pédagogie et Culture* 33 (janv. -fév. 1978 : 42).

4 Le lieu de naissance du roman se trouve dans l'individu solitaire qui, ne pouvant plus s'exprimer en proposant des exemples de ses convictions, est lui-même sans conseil et se trouve incapable de conseiller les autres. (Benjamin, 1973 : 87.)

5 Ce sont les catégories de J. Noah que nous utilisons (1973 : 360). Pierre Alexandre, dans une communication personnelle à Evans-Pritchard, souligne les catégories de discours beti : « mere talk, purposeful, talk, i.e. oratory and artful talk, i.e. prose, the last being rhythmic » (la parole simple, la parole à but précis, et la parole artistique rythmée) (Evans Pritchard, 1964 : 3).

De son côté le missionnaire américain Krug, ayant recueilli des centaines de contes au Sud-Cameroun vers 1915, signale les catégories suivantes : 1) « Stories of creation... myths properly speaking. » (Les récits de la création... les mythes à proprement parler.) 2) « Explanations of things as found today... explanatory tales. » (Les récits expliquant l'origine des choses telles qu'on les connaît... les contes d'explication.) 3) « Animal stories. » 4) « Stories of people. » (Histoires à personnages humains.)

Le chercheur Eno Belinga propose à son tour d'autres catégories, aux contours moins nets et d'un emploi moins pratique, dans « Introduction à l'Étude des chantefables », *Abbia* 17-18 (1976) 10.

6 Charles Binam Bikoi y a consacré un intéressant travail de recherche, montrant l'importance de la figure de l'orphelin dans la littérature orale bassa aussi bien que beti : *L'Orphelin dans la littérature des Bassa, Beti, Bulu du Cameroun* (Yaoundé : DES, Univ. de Yaoundé, 1975). Les chercheuses américaines Susan Domowitz (1980) et Karen Keim (1988) se sont également penchées sur cette question.

7 Le Texte de « L'Histoire lyrique d'Atan Enege » ainsi que notre commentaire se trouvent dans *Abbia*, 34-37, juin 1979 : 214-217. Isidore Okpewho relève certains anachronismes dans un autre chant de mvét, *Akoma Mba*, où le héros offre un festin « à la manière de l'homme blanc » et où le roi dicte une lettre à son secrétaire. *The Epic in Africa*, NY : Columbia Univ. Press, 1979 : 74. Paul Zumthor citant les éléments étrangers relevés dans l'épopée camerounaise, indique que sa capacité d'absorber des motifs étrangers témoigne de sa vigueur et de sa « résistance face à l'hostilité du milieu lettré » (1983 : 123).

8 L'épopée basa *Njap Makon*, est de facture nettement moderne; il s'agit d'une

révolte contre l'administrateur colonial. Voir P. Ngijol Ngijol, « Autour de l'épopée orale », *Herméneutique de la littérature orale*, 1976 : 76. Pierre Alexandre enregistra un conte au Cameroun en 1947 dans lequel l'univers colonial est transposé aux animaux de la forêt qui ont des « gouverneurs », des « commandants » et des « impôts » à payer. *Langue et langage en Afrique Noire*, 1967 : 158. Le thème des tracasseries dus à l'univers colonial bureaucratique sera repris un quart de siècle plus tard dans *Le Mandat* (1966) de Sembène Ousmane.

9 Ruth Finnegan affirme que ce processus est courant sur le continent africain (1976 : 9).

10 À propos du merveilleux, Pierre Ngijol Ngijol précise : « En Afrique... le merveilleux est un fait historique, c'est une expérience spirituelle. On croit à la métémpsychose... pour les épopées orales africaines, c'est une réelle situation spirituelle. Les hommes, les esprits, et Dieu, on vit ensemble. Notre merveilleux est simplement la révélation de ce que nous vivons » (1976 : 71).

11 Louise-Marie Ongoum abonde dans ce sens. Pour ce dernier l'orphelin est un personnage central. « Mythe et littérature en Afrique », *Mélanges africains*, 1973 : 167.

12 Voici comment E. Sellin explique ce trait distinctif : « The African writer tends by virtue of age-old traditions of the *Khaware* or *veillée poétique* and the oral folk-tale to prefer to channel his creativity into short self-contained episodes without undue attention to logical smooth transitions. Within the larger *structure d'accueil* of the *Khaware* we have a variety of songs, dances, poetic chants and musical renditions, and it was inevitable that African novels should either adopt compatible European forms... or else twist prose into an episodic structure » (1976 : 157). *Grâce aux anciennes traditions du Khaware ou de la veillée poétique et du conte oral, l'écrivain africain tend à préférer mettre sa créativité dans de courts épisodes, indépendants les uns des autres, sans trop se préoccuper d'y placer des transitions logiques et bien articulées. À l'intérieur de la grande structure d'accueil du Khaware on trouve toute une variété de chants et de musique; il fut alors inévitable que les romans africains adoptent soit des formes européennes compatibles, soit une structure épisodique.* (1976 : 157.)

R. Finnegan nous assure qu'il est courant dans la littérature orale sur tout le continent africain, d'intercaler un chant dans la récitation d'une histoire (1970 : 244). C'est ce même phénomène qu'Okpewho appelle « the song within the song » (1979 : 184).

13 Les néophytes, candidats au Sô, restaient un an sans voir leur mère, vivant entre eux dans la forêt. Il arrivait qu'un néophyte meure des séquelles de l'initiation et que sa mère ne le sache que bien des mois plus tard (Laburthe, 1985 : 229-323).

14 « L'orphelin est généralement représenté comme étant sale, affamé et victime de presque tout le monde. Sans parents... l'orphelin est obligé de se reposer sur ses propres ressources, coupé de l'appui et de la protection de la famille... dans les cultures Beti-Basa et Bulu, être orphelin est la pire catastrophe qui puisse frapper un individu. » Susan Domowitz, « Encounters with Oral Tradition in the Cameroun Novel », communication faite à la African Literature Association Meeting, Gainesville, Floride (9-12 avril 1980).

15 C'est le cas dans le conte « L'Orphelin et l'assiette » où l'orphelin se voit comblé de richesses inimaginables au sortir d'une série d'épreuves humiliantes. Dans ce même conte, le fils de sa marâtre, repoussoir du sage orphelin, est condamné à une déchéance totale, vue sa trop grande vanité et son excès d'indépendance. L. M. Ongoum, « Mythe et littérature en Afrique », *Mélanges africains*, 1973 : 165-67.

16 Notre analyse a été inspirée par celle de Susan Domowitz qui compare l'orphelin de la tradition orale et celui du roman camerounais dans un article paru en 1981 : « The Orphan in Cameroon Folklore and Fiction », *Research in African Literature* 12 :

3 (Fall, 1981), pp. 350-358.

17 Avec Domowitz, C. Nnolim soulève la question du nom de baptême de Toundi, Joseph : « Jungian Archetypes and the Main Characters in Oyono's *Une Vie de boy* », *African Literature Today*, 1975 : 121.

18 Leonard Kibera précise que Toundi se « laisse coloniser ». « Colonial Contact and Language in Ferdinand Oyono's *Houseboy* », *African Literature Today* 13, 1983 : 80.

19 Tsala, 1973 : 4, et interview du 31/1/79. Voir aussi Mveng, 1974 : 20 et Laburthe-Tolra, 1977 : 1422.

20 V. Levine signale que la Guinée Espagnole a longtemps été un lieu de refuge pour les Camerounais condamnés aux travaux forcés et pour qui la mort était la seule autre issue (1964 : 108).

21 Dans son travail sur la mort des initiés, Barthélémy Nyom signale que ceux qui meurent de manière violente « ne sont pas où se trouvent tous les morts ». Errant sans trouver de repos, ils « hantent les rivières et les marigots » (1974 : 55).

22 Henri Ngoa, « De la divination », *Anthropos*, 1975 : 29-34. Christine Garnier et J. Fralon, *Le Fétichisme en Afrique noire : Togo-Cameroun*, 1951. P. Gebauer, *Spider Divination in the Cameroons*, 1964. Towo-Atangana, *Nden- bobo, l'araignée toilière*, 1966. H. Nicod, *La Vie mystérieuse de l'Afrique noire*, 1943.

23 C'est ce qu'affirme Gobina Moukoko dans *Le Blanc et l'Europe dans le roman subsaharien d'expression française 1950-1970*, 1975 : 116.

24 Jeanne Vincent (1976 : 38) nous dit que « dans sa charge des sixa, Mongo Beti n'a sans doute guère inventé ». Ceci est largement confirmé par les documents relatifs à la sixa consultés aux Archives Nationales du Cameroun, série APA 10392/B.

25 Avec les tatouages, la barbe était signe d'accession à la sagesse qu'apportent l'initiation et la maturité chez les Beti. Tsala raconte que le rite Sô était le propre des *bomfen zele*, des « hommes à la barbe nattée » (1973 : 127).

Chapitre IV

Le discours biblique

O maison d'Israël, je vais amener contre vous
Une nation qui vient de loin, — oracle du
Seigneur —
Une nation forte, une nation antique,
Une nation dont tu ne comprends pas la langue,
Et dont tu ne connais pas le jargon.

JÉRÉMIE, 5 : 15.

Comme le suggère la citation de Jérémie ci-dessus, la domination politique la plus aliénante est celle qui met en place une classe dirigeante étrangère ne sachant pas s'exprimer dans la langue du pays (Fishman 1989 : 325). De tout temps, les revendications d'ordre linguistique ont eu une place incontestable dans le processus de l'affirmation nationale. Pour ce qui concerne l'Afrique, le lien entre l'emploi des langues vernaculaires africaines et l'indépendantisme religieux n'est plus à démontrer. Les statistiques établies par D. B. Barrett à propos de la naissance des mouvements religieux indépendantistes en Afrique illustrent le rôle que joue la Bible dans le développement de l'autonomie de la pensée et de l'action chez les peuples colonisés. 81 % des groupes ethniques africains possédant une version de la Bible en langue vernaculaire ont créé des religions « indépendantes », alors que 23 % seulement de ceux n'ayant pas eu accès à une Bible vernaculaire l'on fait¹ (Barrett, 1968 : 105).

Dès les débuts missionnaires en Afrique, la Bible en langue vernaculaire fait poindre un espoir d'autonomie religieuse chez ses lecteurs, espoir qui conduira naturellement à d'autres perspectives d'autonomie². Texte incontestablement fondamental en ce qui concerne la transformation de l'Afrique, la Bible était déjà accessible à plusieurs groupes côtiers de ce qui constitue le Cameroun actuel bien avant le commencement officiel de la colonisation³.

Si la corrélation entre discours biblique et indépendance politique en Afrique se dessine avec moins de netteté statistique que celle qui marque le développement de mouvements religieux autonomes, elle a néanmoins été un facteur important ⁴. Comme nous l'avons déjà mentionné dans l'introduction à ce livre, les modèles de libération

proposés par le discours biblique au Cameroun semblent avoir eu un impact sur l'éveil des mouvements nationalistes. René Philombe explique qu'au cours des années 1920 le jeune pasteur Lotin Samé créa de nombreux cercles d'études bibliques qui sont devenus des comités de soutien politique. Il précise que « ses poèmes politico-religieux sont chantés partout à Douala et contribuent à la prise de conscience des abus de tous ordres dont sont victimes les populations... du Cameroun » (Philombe, 1977 : 70). Plus tard, l'U.P.C. reprendra certains éléments du discours biblique pour les mettre au compte de son action révolutionnaire ⁵.

Les différents pamphlets du Dr Félix Moumié témoignent de cette appropriation du discours biblique; par exemple dans « Dieu et la colonisation », il cite des passages de la Genèse pour illustrer que la colonisation violait l'esprit des Saintes Écritures. Dans « La Patrie bien éternel des hommes », il cite l'exemple de Moïse, qu'il qualifie de « patriote israélite », en précisant que l'avènement du Christ est « fondé en partie sur les principes de la lutte de libération nationale ⁶ » (CAMP Microfilm, MF, 387 : 1 et 2). De telles lectures de la Bible, fondées sur l'esprit utopique qui anime l'Évangile, ne pouvaient être que subversives, voire révolutionnaires (Mu- dimbé, 1978 : 40). Ainsi, dans le Cameroun colonial, la lecture de la Bible en langue vernaculaire fit appel au sens de la justice religieuse et politique de ceux qui vivaient sous la domination étrangère ⁷. Après l'indépendance, la Bible a été utilisée par ceux qui condamnaient l'action de l'U.P.C., comme dans *La Parole de Dieu au pays du terrorisme* (1961) de Frédéric Njougla (Bjornson, 1991 : 137).

Le lecteur africain de la Bible retrouvait souvent dans celle-ci un paysage culturel familier : la polygamie des patriarches, la valeur attachée à la terre ancestrale, les longues listes généalogiques, l'importance de la fécondité et de la sexualité, les sacrifices, pour ne nommer que quelques caractéristiques des récits bibliques qui n'étaient pas étrangers à la vie africaine (Barrett, 1968 : 280). Ces éléments bibliques familiers suscitérent une remise en question de l'enseignement missionnaire. Les écarts entre cet enseignement — fondé sur le Nouveau Testament et les dogmes des églises institutionnelles — et la Bible — surtout l'Ancien Testament — étaient flagrants. Ainsi s'instaura une prise de conscience chez le colonisé qui déboucha, dans un premier temps, sur une critique du christianisme et qui finit par aboutir à une critique du colonialisme.

Le discours biblique — même s'il a, à l'occasion, été repris et chanté par le joueur de mvvet — est incontestablement lié à l'écriture et à la

tradition du livre au Cameroun. Ce sont des textes bibliques en douala, ewondo, bulu ou dans une des autres langues vernaculaires du Sud-Cameroun, qui introduisirent cette tradition dans cette région. Le discours biblique constitue l'instrument idéal pour opérer un glissement de l'oralité à l'écriture, car tout en étant écrit, il est enraciné dans la culture orale ⁸ (Ong, 1982 : 99). L'implantation du christianisme et de l'école instaura alors le phénomène du passage d'un imaginaire esthétique à un autre, transformant peu à peu les modes de pensée génératrices de la poésie orale ⁹. En même temps, la domination coloniale a transformé le contexte dans lequel cet art se déployait, si bien que la créativité orale a été progressivement dévalorisée à la faveur des formes écrites ¹⁰. La littérature camerounaise europhone doit ainsi sa naissance — au moins en partie — aux forces qui introduisirent la Bible au Cameroun. L'introduction de ce modèle discursif écrit changea la fonction des stratégies mnémotechniques de la créativité verbale. Les éléments de la rhétorique traditionnelle perdirent progressivement leur raison d'être originelle. Proverbes, dictons, maximes, devinettes et la parole rythmée ne servaient plus à conceptualiser, organiser, conserver et transmettre la pensée, mais entraient dans l'arsenal de la rhétorique de l'écrit, devenant autant d'agréments de l'expression littéraire.

Rien d'étonnant, donc, que le texte biblique ait marqué l'écriture camerounaise de son sceau. Pour la société de discours masculine, formée dans les écoles des missions protestantes ou les séminaires catholiques, il est évident que la Bible nourrissait l'écrit. Même si — comme chez Mongo Beti — l'enfance du futur écrivain fut bercée par le mvèt, il en serait libéré par sa formation occidentale (Ong, 1982 : 17-28). L'accès au savoir ne nécessite plus un long apprentissage de la formule et du proverbe, ni une initiation aux techniques du rythme. La civilisation de l'écrit prétend avoir répertorié tout savoir par écrit. Le rythme ne sert plus de support à la pensée qui se déploie; celle-ci ne repose plus sur les formules lapidaires de la tradition orale¹¹. Coupé du rythme et de l'ouïe, l'accès au savoir devient une activité surtout visuelle et cérébrale. La nouvelle tradition du livre et de l'écriture ouvre alors de larges perspectives qui détrônent l'imaginaire et le savoir traditionnels. Faisant partie de cette vaste banque de données nouvelles dans laquelle le scripteur puise selon ses besoins, le discours biblique alimente un nouveau mode de communication qui permet d'exprimer des sensibilités comprises et appréciées à des milliers de lieues du micro-ethnos maternel de l'écrivain¹².

Puise dans l'hypotexte biblique, c'est faire un grand pas vers la théophagie, vouant au silence les références religieuses propres au

micro-ethnos du Sud-Cameroun 13. Substituer à celles-ci la Bible comme référence intertextuelle est la rançon qu'exige l'accès au macro-ethnos mondial. L'intelligibilité que recherche le lectorat de tradition euro-chrétienne ainsi que la formation euro-centrée des écrivains eux-mêmes font que les caractéristiques africaines de l'intertexte religieux seront de moins en moins marquées. Théophagie et imaginophagie sévissant chez ceux qui passent sur les bancs de l'école, il n'est pas étonnant que les textes de Ferdinand Oyono comme ceux de Lydie Dooh Bunya, Calixthe Beyala et Were- were Liking, témoignent d'une ouverture vers le macro-ethnos colonial et néo-colonial. Leurs textes laissent entrevoir comment le roman camerounais se nourrit de cet intertexte judéo-chrétien 14.

Toundi et Madame : des Psaumes au Cantique des Cantiques

Si Toundi refuse la femme noire, son désir d'initiation aux mœurs du colonisateur le pousse vers la femme blanche car, comme le note Frantz Fanon, « à partir du moment où le nègre accepte le clivage imposé par l'Européen, il n'a plus de répit et, dès lors, n'est-il pas compréhensible qu'il essaie de s'élever jusqu'aux Blancs¹⁵ ? » Comme les belles communiantes blanches de l'époque où il était enfant de chœur à l'église de la mission, Toundi voit la femme du commandant comme étant des plus désirables. Sa première rencontre avec son idéal féminin se fait alors sous le signe du désir : « Elle me tendit la main, elle était douce, petite et énervante dans ma grosse paume qui l'engloutissait comme un joyau précieux. Madame devint toute rouge » (74). Ce « joyau précieux », c'est la France et tout ce qu'elle représente que Toundi tente de s'approprier. Fanon souligne que ce genre de tentative caractérise les relations entre l'homme noir et la femme blanche : « Dans ces seins blancs que mes mains ubiquitaires caressent, c'est la civilisation et la dignité blanches que je fais miennes » (1952 : 71). La petite main blanche, engloutie dans celle de Toundi, c'est — tout comme ces petits cubes de sucre blanc que Toundi avait jadis avalés si avidement — le fruit défendu, donneur de connaissances et de joies insoupçonnées. Cette main tendue, Toundi la voit comme une invitation à découvrir les « manières de Blancs ».

L'arrivée de Madame transforme la Résidence en un paradis terrestre pour Toundi. Dans les deux pages de son journal qui suivent sa rencontre avec Madame Decazy, Toundi tente de traduire cette métamorphose. Il exprime ses transports dans une langue qui se différencie nettement de celle du reste du journal.

Mon bonheur n'a pas de jour, mon bonheur n'a pas de nuit. Je n'en

avais pas conscience, il s'est révélé à mon être. Je le chanterai dans ma flûte, je le chanterai au bord des marigots, mais aucune parole ne saura le traduire (74).

Tout comme Jean-Marie Medza, cet autre néophyte des manières de Blancs, la formation de Toundi lui a apporté un bagage culturel fort différent de celui du monde pré-chrétien du Sud-Cameroun. C'est ainsi que les pages du journal de Toundi portent l'empreinte du discours biblique et, plus particulièrement des psaumes de David. Les allusions au chant et à la flûte comme expressions du bonheur abondent dans les Psaumes. David souligne également à maintes reprises la difficulté qu'il éprouve à exprimer véritablement son émotion devant le mystère de Dieu. Notons également que le rythme binaire/ternaire et l'accompagnement musical caractérisent les cantiques de David. Citons quelques versets à titre d'exemple :

Psaume 68 : 31 Je chanterai alors au nom du Seigneur un cantique de louanges.

Psaume 88 : 2 Je veux chanter éternellement les bontés du Seigneur.

Psaume 100 : 1... Je vous chanterai, Seigneur, sur la harpe.

Psaume 150 : 4... Louez-le avec la harpe et le chalumeau.

Psaume 29 : 12... Vous avez délié le sac dont je m'étais couvert, vous m'avez revêtu de joie.

Psaume 29 : 13 Ainsi mon âme vous louera-t-elle sans jamais se taire.

Psaume 32 : 3 Chantez-lui un cantique nouveau accompagné d'instruments de musique.

Cependant, ce n'est pas Dieu qui est l'objet des louanges de Toundi, mais une femme hautement désirable. C'est alors que l'image de la flûte comme celles contenues dans le texte suivant doivent être transposés sur le plan du désir érotique :

J'ai serré la main de ma reine. J'ai senti que je vivais. Désormais ma main est sacrée, elle ne connaîtra plus les basses régions de mon corps... Un frisson a parcouru mon corps au contact de sa petite main moite. Elle a tressailli comme une fleur dansant dans le vent. C'était ma vie qui se mêlait à la sienne... (74).

Le texte de Toundi prend alors les accents du texte biblique au caractère des plus érotiques : *Le Cantique des cantiques*. Cette fleur qui

danse dans le vent est le parallèle du lis pur et blanc auquel l'amant du *Cantique des cantiques* compare sa bien-aimée :

Le lis des vallées

Tel un lis au milieu des épines,

Telle est mon amie parmi les filles.

(*Cantique des cantiques*, 2 : 2.)

D'ailleurs cette même idée de blancheur se retrouve sous la plume de Toundi, car ne dit-il pas :

*Ma main appartient à ma reine aux cheveux de couleur d'ébène,
aux yeux d'antilope, à la peau blanche et rose comme l'ivoire
(74).*

Cependant, il existe une ironie suprême dans cette référence à la blancheur de sa reine, car l'amante biblique, elle, déclare au v 1 : 5 : « Je suis noire, mais je suis belle, Filles de Jérusalem. » Le blanc de l'ivoire du texte de Toundi se trouve également dans les versets bibliques; toutefois, cette image s'applique à l'amant. Il est décrit ainsi : « un bloc d'ivoire » aux jambes « d'albâtre » (v. 14 et 15). Ainsi le texte d'Oyono nous renvoie une image inversée du texte biblique. Cette parodie de l'hypertexte biblique ne sert qu'à souligner l'aveuglement de Toundi, incapable de voir la beauté là où elle réside en vérité : chez les Camerounaises comme Sophie. D'ailleurs, cette dernière, maltraitée par son amant blanc, reprend presque mot pour mot un verset du cantique lorsqu'elle s'exprime sur les femmes blanches : « Qu'est-ce qu'elles ont... Qu'est-ce qu'elles ont de plus que moi ? Je me demande ce qu'elles ont de plus que moi ? gémissait Sophie. Mais qu'est-ce qu'elles ont et que je n'ai pas ? » (59, 60.) Dans le *Cantique des cantiques* les gardiens du rempart demandent :

Qu'a donc ton bien-aimé

De plus qu'un autre amant,

O la plus belle des femmes ?

Qu'a donc ton bien-aimé

De plus qu'un autre amant

Pour que tu nous adjures ainsi ? (5 : 9.)

Et l'amante de répondre :

Mon aimé est frais et vermeil...

Remarquable entre dix mille (5 : 10).

Sa tête est d'or pur,
Ses boucles flexibles
Sont d'un noir de corbeau... (5 : 11).

Notons que le « cantique » de Toundi qu'inspire Madame Decazy est revêtu de couleur locale pour ainsi dire. Les cheveux de celle-ci au lieu d'être « d'un noir de corbeau » comme dans le *Cantique* sont « couleur d'ébène » et la « gazelle » du v. 2 : 9 du *Cantique* est transformée en « antilope » dans le texte de Toundi tout comme le « lavoir » du v. 6 : 6 qui devient le « marigot » du Centre-Sud camerounais.

Il est significatif que dans les passages ci-dessus, le teint « frais et vermeil » de l'amant biblique éblouit l'amante noire au « teint hâlé » (1 : 6). De même, c'est le teint « ivoire et rose » de Madame Decazy qui éblouit son boy noir, lequel la défie pour ainsi dire. Dans un moment d'aperception narcissique, Toundi se voit déjà blanchi par les rayons lumineux émanant de sa déesse blanche.

Cette parodie africanisée du *Cantique des cantiques* s'articule autour d'oppositions annoncées dès les premières notations dans le journal de Toundi, qui se résument dans l'antithèse jour/nuit. Ce contraste entre la lumière et l'ombre rejoint l'opposition foncière du noir et du blanc que représentent les deux couples mixtes, tant dans *Une Vie de boy* que dans le *Cantique des cantiques*.

Nous pouvons avancer que la rencontre entre Madame Decazy et Toundi est une apothéose pour ce dernier. Il est transformé tout comme le mystique au sortir de l'extase religieuse ou bien l'initié aguerri par le rituel initiatique : d'où les allusions à l'hiérophanie aquatique comme à celle de la brûlure par le feu, connues des mystiques comme des initiés au Sô. Ce texte recèle ainsi une double signification qui s'enracine dans le discours initiatique pré-chrétien comme dans celui de la Bible.

L'apothéose de Madame Decazy, fondée sur le seul désir idéalisant de Toundi, ne peut en aucune manière répondre à la réalité. C'est précisément ce décalage entre la femme idéalisée et celle de la réalité quotidienne qui complète l'initiation de Toundi aux manières des Blancs. Complice malgré lui de l'adultère de « sa reine » et du régisseur de la prison, M. Moreau, Toundi perd sa vision naïve du monde colonial. Pourtant, même avant, Toundi avait commencé à remettre en cause son rôle de « roi des chiens ». C'est ce que révèle cet entretien où Mme Decazy lui suggère de fonder une famille. Toundi répond :

Peut-être, Madame, mais ni ma femme ni mes enfants ne pourront jamais manger ni s'habiller comme Madame ou comme les petits Blancs...

Madame s'exclame alors :

Mon pauvre ami, tu as la folie des grandeurs !... Tu sais que la sagesse recommande à chacun de garder sa place... Tu es boy, mon mari est commandant... personne n'y peut rien (UVDB, p. 89).

L'initiation de Toundi l'oblige à prendre ses distances vis-à-vis de la religion des Blancs. Comme pour Meka (cf. chapitre II), héros du *Vieux Nègre et la médaille*, l'initiation progressive de Toundi au monde blanc se double d'un abandon de la religion chrétienne. La vision du bien et du mal enseignée par le père Gilbert, où ciel et enfer se disputent les âmes des fidèles, ne correspond pas à la réalité coloniale gouvernée par la loi du plus fort. Toundi comprend vite que la perspective de l'après-vie ne conditionne pas les comportements du colonisateur. Il avoue alors son manque de foi à sa patronne :

[Je suis] chrétien pas grand-chose, Madame, chrétien parce que le prêtre m'a versé l'eau sur la tête en me donnant un nom de Blanc... Il faut bien croire comme ça aux histoires de Blancs...

— Mais c'est incroyable ce que tu me racontes là... (p. 89).

L'étonnement de Madame devant cet aveu trahit la mentalité coloniale qui établit un lien de cause à effet entre le fait de parler français et le christianisme. Le Blanc suppose que celui qui parle la langue française sera automatiquement chrétien¹⁶. Contrairement à Meka, Toundi ne peut se réinsérer dans le monde pré-chrétien, ainsi que le révèle sa réponse aux questions de Madame :

— Mais, reprit-elle, tu ne crois plus en Dieu ?... Tu es... redevenu fétichiste ?

— La rivière ne remonte pas à sa source... (89).

Comme Jean-Marie Medza, Toundi est orphelin de sa propre culture qu'il ne pourra jamais réintégrer. Le fait même que Toundi s'inspire du discours biblique pour décrire sa perception de Madame Decazy ne sert qu'à souligner la distance qui sépare le domestique du discours pré-chrétien sud-camerounais auquel il n'a jamais été initié. Bien qu'il se serve des modalités du discours biblique pour exprimer le désir qu'il ressent pour la femme du commandant, ceci ne veut pas pour autant dire que Toundi adhère au discours chrétien, car c'est

précisément à cause de son initiation aux manières des Blancs que ce discours lui paraît suspect. Son apprentissage du monde colonial le conduit alors au no man's land du semi-évolué qui ne maîtrise ni le discours de sa culture d'origine, ni celui du colonisateur. Il restera à jamais étranger et au monde de ses origines et à celui du macro-ethnos colonial.

Les deux cahiers de Toundi et les deux testaments bibliques

Les références intertextuelles à Joseph et au *Cantique des cantiques* dans le premier cahier de Toundi rappellent l'*Ancien Testament*. C'est dans ce cahier que Toundi goûte au fruit défendu : les manières des Blancs. Il viole alors les liens de sang, ce pacte d'alliance qui le lie aux siens. Tout comme le péché originel, c'est une faute qui doit être rachetée. La faute de Toundi sera expiée dans le deuxième cahier du journal. Le premier cahier cependant, lors de la mort du père Gilbert, y fait déjà allusion quand Toundi s'exclame : « C'est plus qu'un deuil. Je suis mort une première fois... » (30).

Nous trouvons même un certain jeu de réciprocité entre les deux cahiers. Par exemple, la flagellation de Toundi qui figure dans les premières pages du premier cahier est le répondant de celle qui constitue sa « passion » à la fin du deuxième cahier. Ceci est tout aussi vrai des supplices initiatiques que Toundi subit auprès du commandant (35) au début de son service chez ce dernier. Peu avant son arrestation, dans le deuxième cahier, Toundi note à propos du commandant : « Ses injures et ses coups de pied ont recommencé » (158). Le service de Toundi à la résidence est inauguré par une perquisition du commissaire de police chez les sœurs du « boy » (36-39) et au deuxième cahier il se termine également par une perquisition où l'on recherche l'argent que Toundi est censé avoir volé (170-175).

Le deuxième cahier se constitue ainsi comme un miroir du premier. Cependant, les événements qu'il relate sont poussés à leur point culminant alors qu'ils ne sont qu'annoncés au premier cahier. Ce jeu en miroir des deux cahiers n'est pas sans rappeler celui entre l'*Ancien* et le *Nouveau Testament*. Pour ce qui concerne la Bible, certains chercheurs ont suggéré que les événements de la vie du Christ sont la reproduction de ceux d'Israël relatés dans l'*Ancien Testament*¹⁷. Or, nous trouvons dans le deuxième cahier de Toundi la réalisation d'événements annoncés dans le premier cahier de son journal. Ainsi, les deux cahiers de Toundi jouent un rôle de réciprocité analogue à celui des deux segments de la Bible.

Si la réciprocité des événements dans les cahiers de Toundi suggère une démarche formelle biblique, ceci est également vrai du prologue qui précède les cahiers. C'est le narrateur anonyme du prologue qui découvre Toundi agonisant dans la forêt de la Guinée espagnole; il devient ainsi l'héritier des cahiers de Toundi. Voici comment se termine son prologue :

C'est ainsi que je connus le journal de Toundi. Il était écrit en ewondo, l'une des langues les plus parlées au Cameroun. Je me suis efforcé d'en rendre la richesse sans trahir le récit dans la traduction que j'en fis et qu'on va lire (12).

Nous découvrons une démarche d'authentification semblable dans l'Évangile de saint Luc. Ce dernier, n'ayant pas été témoin oculaire des événements qu'il relate, cherche à s'appropriier lui aussi la confiance du lecteur :

Plusieurs ont entrepris de composer une histoire des événements qui se sont accomplis parmi nous, tels que nous les ont transmis ceux qui ont été dès le début témoins oculaires... J'ai donc moi aussi cru bon, après avoir diligemment enquêté sur toutes ces choses, depuis leur origine, de t'en rédiger, excellent Théophile, un exposé suivi afin que tu reconnaisse la solidité des enseignements que tu as reçus.

(Évangile selon saint Luc, « préface » 1 : 1-6.)

L'évangéliste se charge donc d'une mission : la fidèle relation de la vie du Christ. Cependant, comme l'indique M. Dibeilus, les auteurs des évangiles « are only in the most minor way authors, more significantly they are collectors, tradents [sic] redactors ». (Ils ne sont auteurs que dans une faible mesure, leur rôle de cueillir et de transmettre [la parole du Christ] étant plus important.) (1979 : 40.) C'est précisément ce rôle de transmetteur de discours qu'Oyono réserve au narrateur du prologue d'*Une Vie de boy*. La brève présence de cette voix narrative souligne, comme dans le prologue de Luc, le désir d'authentifier les événements relatés.

Comme nous le signalions au chapitre précédent, un des traits qui séparent le récit traditionnel de la littérature orale et celui de la littérature écrite contemporaine est le souci d'authentification, reflet d'une préoccupation majeure du monde colonial, la vérification bureaucratique¹⁸. Ce même souci chez l'évangéliste, transmetteur d'un récit qui se distingue des narrations mythiques et légendaires des religions pré-judéo-chrétiennes, naît d'une nécessité d'historiciser la vie du Christ. *Une Vie de boy*, c'est aussi une manière de vie du Christ,

d'un Christ noir. Bien qu'il manque à ce « Christ noir » la dimension épique de celui du récit biblique, c'est, nous le verrons, le texte même du journal qui invite le lecteur à ériger le héros en Christ noir.

Non seulement les cahiers de Toundi nous rappellent la Bible sur le plan structurel, mais nous trouvons, au deuxième cahier, un certain nombre d'allusions au personnage du Christ. Dans ce cahier, Toundi commence une sorte de passion lorsque le commandant part en tournée, le laissant seul à la Résidence. Toundi confie alors à son journal le trouble qu'il en éprouve :

J'ai peur. Ce nouveau départ ne me laisse rien de bon...

Que me réserve le silence de Madame ? (116).

Tout comme le Christ abandonné sur le mont des Oliviers, qui s'exclame : « Mon Dieu, mon Dieu pourquoi m'as-tu abandonné », Toundi doit faire face seul à ses tortionnaires¹⁹. Pendant l'absence du commandant, Madame l'envoie porter un message à la prison que dirige son amant. Toundi retrouve ce dernier en train de torturer deux voleurs attachés aux poteaux de la « Place de la Bastonnade ». Il ne manque à ce tableau que son troisième élément : Toundi entouré, comme le Christ crucifié, des deux larrons. Si cette scène rappelle celle du Calvaire, elle sert aussi de préfiguration de la fin de Toundi.

Le dernier repas servi par Toundi à ses maîtres pourrait être conçu comme une parodie de la Sainte-Cène. Profitant de l'instant où son maître ne le surveille pas, Toundi crache quelques gouttes dans le verre à eau de celui-ci. Or, ainsi que Ta montré Laburthe-Tolra, la salive comme le sperme et autres sécrétions corporelles sont — pour les Beti — des « *Meka e meki* », c'est-à-dire des différentes formes du sang (1977 : 427-428). Ainsi le commandant boit le sang de Toundi qui sera lui-même offert en sacrifice pour apaiser le courroux des Blancs. Le nom même de Toundi en ewondo signifie « verser », suggérant par là même que ce dernier versera son sang pour les autres (Tsala, 1956 : 619).

Condamné à la corvée d'eau, Toundi doit distribuer l'eau à tout Dangan, ville située sur une colline. Son calvaire, sans cesse répété, commence à la fontaine au pied de la colline qu'il gravit, une énorme touque d'eau sur la tête, pour aboutir à Dangan. Il note : « J'ai pensé que ma tête allait flamber » (178). Son fardeau est à la fois sa couronne d'épines et sa croix. Au fur et à mesure que se répète ce calvaire, les notations du cahier se font de plus en plus brèves :

Corvée d'eau.

Eau et sueur. Chicotte. Sang.

Colline abrupte. Montée mortelle. Lassitude (180).

Ces notations ne traduisent pas seulement la souffrance du narrateur, elles sont aussi des hiérophanies de l'intertexte christique et du sacrifice humain qui assure la rédemption des hommes. Le texte de Toundi se réfère directement au Christ lorsque le narrateur décrit la visite du catéchiste :

Petit vieillard fatigant qu'il faut supporter avec beaucoup de courage. M'a fait un long commentaire sur la Passion de Notre Seigneur. Il doit me prendre pour un nouveau Christ (180).

Calquée sur la Passion du Christ, celle de Toundi n'est qu'un long commentaire sur l'injustice et la cruauté du monde colonial.

Toundi, agonisant, rêve sa mort qui — comme celle du Christ — s'accomplit sur un arbre, ce même « broyeur de Blancs », le fromager géant qui occasionna la mort du R. P. Gilbert. C'est ainsi que dans la version onirique de la mort de Toundi, nous trouvons une confluence entre l'hiérophanie occidentale chrétienne — la croix — et celle de l'Afrique pré-chrétienne, l'arbre justicier.

Cette double signification se retrouve dans la torture et la mort de Toundi qui rappellent celles du Christ tout en conservant leur caractère de discours pré-chrétien, car la torture et la mort sont également liés à l'initiation traditionnelle. Rappelons que l'objet de l'initiation est non seulement la formation des néophytes, mais aussi l'obtention de la rémission des fautes. Le Sô était organisé par celui qui cherchait à se faire absoudre de certaines fautes graves, car dans l'éthique beti ces « souillures... passent de génération en génération jusqu'à ce qu'un représentant qualifié du clan en obtienne la rémission par des cérémonies expiatoires appropriées » (Laburthe-Tolra, 1977 : 40). Il est frappant de noter que, tout comme le péché originel, les souillures pré-chrétiennes beti qui se transmettent à travers le temps exigent le rachat par une victime sacrificielle.

Figure de la victime innocente christique, Toundi meurt suite à son initiation aux manières des Blancs. Les lois du monde colonial ont été violées, car l'amante noire de l'ingénieur blanc s'est enfuite, emportant avec elle toutes les économies de ce dernier. Les rouages de la machine coloniale se mettent alors en marche pour protéger les Blancs contre cette atteinte à l'ordre établi. Comme le souligne A.S.

Gakwandi, la mort de Toundi est un sacrifice rituel destiné à refaire l'unité des Blancs (1977 : 20). Toundi avait surtout été témoin de cette autre rupture de l'ordre établi, l'adultère entre Madame Decazy et le régisseur de la prison. Rappel constant de cette faute, sa présence ne peut alors plus être admise à la résidence du commandant. Toundi absent, le souvenir de l'infraction sera effacé comme le révèle cette notation de son journal :

À une heure, visite de Baklu :

... Nouvelles de la résidence : on m'a complètement oublié.

Madame file le parfait amour avec son mari...
(178-179).

Ainsi, tout comme « l'agneau de Dieu », Toundi prend sur lui les péchés des autres et meurt à leur place. La mort du « roi des chiens » qui fait étrangement écho à celle du « roi des Juifs » permettra au groupe détenteur de « civilisation » de continuer à exercer sa domination, la préservant ainsi du contact avec la « non-culture » que représente Toundi²⁰. Le sort de Toundi illustre la fonction du semi-évolué non-assimilé dans le monde colonial. La vie du semi-évolué compte pour peu quand il s'agit de défendre les intérêts du colonisateur.

Nous trouvons dans cette mort une étonnante concordance entre plusieurs niveaux de signification. Au premier plan, la mort de Toundi illustre la brutalité du monde colonial dont les lois ne peuvent être ignorées impunément. Cependant, ce monde colonial recèle une double référence. Car si l'initiation et le sacrifice de Toundi au monde blanc sont le parallèle du discours pré-chrétien de l'initiation traditionnelle, ils se réfèrent aussi au sacrifice chrétien, constituant ainsi une puissante hiérophanie du discours chrétien. Ce syncrétisme frappant, déjà signalé pour la littérature orale beti, ne doit plus surprendre sous la plume d'un écrivain sorti d'un peuple chez qui, comme le signal Towo-Atangana, « l'administration coloniale et le christianisme ont porté l'acculturation à son degré le plus haut » (1966 : 16).

Écritures féminines et discours biblique

Oyono, nous l'avons vu, se sert d'une parodie du *Cantique des cantiques* pour élargir le discours du boy qui, fort improbablement, tient un journal. Voir un simple domestique s'exprimer en un style élevé produit un contraste à l'effet comique inévitable. L'intention est non

seulement comique mais aussi ironique, la femme du commandant se distinguant nettement de l'amante noire de la Bible à qui s'adresse le *Cantique des cantiques*. La Bible comme hypotexte — et notamment le *Cantique des cantiques* — se retrouve dans trois romans féminins écrits depuis 1977 au Cameroun : *La Brise du jour* de Lydie Dooh-Bunya, *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala et *Elle sera de jaspe et de corail* de Werewere Liking. Comme chez Oyono, l'écho biblique élargit le discours des textes; cependant, ni l'aspect comique ni l'intention ironique ne surgissent des adaptations du *Cantique* faites par les écrivaines.

Les titres *La Brise du jour* du roman de Lydie Dooh-Bunya et *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala sont tous deux tirés du *Cantique des cantiques* (versets 2 : 17 et 1 : 6). Renforçant la présence de l'hypotexte biblique, ces deux romans portent en exergue, sur leur page de garde, des extraits du *Cantique*. Chez Lydie Dooh-Bunya, le titre se réfère aux deux nuits — chastes, et séparées d'un écart de six ans — que Zinnie et son cousin Pat passent ensemble. Au cours de la première nuit, Pat lui lit les passages du *Cantique* les plus susceptibles de séduire sa jeune cousine :

Tu m'as ravi le cœur, ma sœur fiancée...

Mon bien-aimé est à moi, et je suis à lui,

Avant que souffle la brise du jour

Et que l'ombre fuie

Reviens !... (284).

Au cours de la deuxième nuit, Zinnie se remémore les versets du *Cantique* jadis si intimement liés à sa découverte du sentiment amoureux. Les promesses que figuraient le *Cantique* ne se réaliseront pas : Pat va se marier avec une autre. Cependant, il souhaite faire l'amour avec Zinnie, permettant à celle-ci de découvrir le vrai visage de son cousin, ce qui conduit à une rupture définitive. Ainsi, lorsque se lève la « brise du jour » au sortir de cette deuxième nuit, Zinnie sera délivrée d'un amour idéalisé et tyrannique, qu'elle tentera désormais d'oublier. L'action de *La Brise du jour* est située dans la région de Douala, dans les milieux fortement christianisés et imbus de puritanisme protestant; ici, la Bible est un livre fondamental.. Comme chez Toundi dans *Une Vie de boy*, le manque d'expérience et la naïveté des protagonistes limitent le potentiel expressif de leur discours. Ces limites sont évidentes dans le vocabulaire restreint des lettres que la jeune fille adresse à son cousin :

Et pour qu'il ne subsistât pas le moindre doute sur la nature de

mes sentiments à son égard, pour que, sans l'ombre d'une équivoque, il comprît parfaitement que son amour était partagé, vaillamment je l'appelais, ô pléonasme s'il en fut, « mon cher chéri bien-aimé »... par écrit, bien entendu (60).

L'hypertexte biblique permet de maintenir la vraisemblance tout en élargissant le discours de deux adolescents qui découvrent le sentiment amoureux. À travers le titre, l'extrait du *Cantique* en exergue, et les nuits que passent ensemble Pat et Zinnie, l'auteur prend soin de baliser son texte avec des rappels du texte primordial, la Bible. Le premier texte écrit camerounais — la Bible — permet de comprendre le comportement de la protagoniste. Si le *Cantique* permet de renforcer l'illusion de l'amour chez elle, le comportement moral acquis par sa formation protestante la protégera des attraits de l'amour illusoire. En fin de compte, l'hypotexte biblique qui transparaît dans *La Brise du jour* rappelle la part du christianisme dans la transformation du statut de la femme au Cameroun.

Chez Calixthe Beyala, l'intertexte biblique n'est pas un prétexte pour la découverte de l'érotisme adolescent : il sert de commentaire sur la condition féminine. Calqué directement sur le *Cantique des cantiques*, le titre du roman, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, est tiré d'un des seuls passages de la Bible — mis à part ceux attribués à la reine de Saba — prononcé par une femme noire. L'amante du *Cantique* affirme : « Je suis noire, mais je suis belle, fille de Jérusalem » (1 : 5). Le passage choisi par Beyala comme titre étant la réponse à une question, il suscite le non-dit interrogatif : « Pourquoi es-tu noire ? » C'est la question putative des filles de Jérusalem à laquelle répond l'amante du *Cantique des cantiques*. Le titre attire ainsi l'attention du lecteur sur l'identité raciale de la protagoniste.

Cependant cette brûlure du soleil se réfère non seulement à la couleur de la peau du personnage principal, Ateba, mais aussi à son comportement de « tête brûlée ». Le titre du roman suggère alors une explication du meurtre qu'elle commet à la fin du récit. Il répond à la question qui plane sur le dénouement du texte : « Pourquoi l'as-tu tué ? » Car en fin de compte, le meurtre semble gratuit et sans motivation. Cependant, au cours du roman, il devient clair que la vie que connaît Ateba en milieu urbain ne cesse de la dégrader. Le texte établit une équivalence entre celles qui vivent cette dégradation — comme Ateba et ses camarades — et le fait d'être noire et africaine. Être noire et africaine — celle que le soleil a brûlée — devient alors synonyme de potentiel meurtrier.

Après la mort insensée d'Irène, sa meilleure amie, Ateba entre dans un

bar que fréquentent les citadines : « Ateba regarde toutes ces femmes qui dansent et qui hurlent le désespoir jusque dans leur rythme. Après des siècles d'oppression, la femme a fini par progresser comme une ombre entre ruines et décombres » (169). Prise dans le cul-de-sac que représente cette vie soi-disant « libérée » et ne pouvant accepter la mort de son amie, le meurtre devient un acte plausible pour Ateba. Elle tuera l'homme rencontré dans le bar parce qu'il est de ceux qui sont responsables d'une société qui privilégie l'homme au dépens de la femme.

Les versets du *Cantique des cantiques* que Calixthe Beyala a choisi de mettre en exergue au début du roman semblent cautionner cette interprétation de la situation de la femme dominée :

Les fils de ma mère se sont emportés contre moi, ils m'ont mise à garder les vignes. Ma vigne à moi, je ne l'avais pas gardée (9).

Le *Cantique* parle de l'exploitation de la femme, obligée de négliger ses propres capacités afin de faire fructifier celles de l'homme. Malgré la dénonciation de la faillite de la société qui traverse *C'est le soleil qui m'a brûlée*, les dernières paroles du roman laissent entrevoir une lueur d'espoir pour la femme. Cet espoir nous rappelle l'image finale du *Cantique des cantiques*. Celle-ci renverse l'image initiale de la femme incapable de s'épanouir, liée qu'elle est au travail de la vigne des hommes. Arrivée au terme du dialogue, l'amante du *Cantique* ne dit-elle pas : « Ma vigne à moi j'en dispose ? » Paradoxalement, le meurtre devient alors le seul moyen qui permet à Ateba de disposer de sa vie. C'est le seul choix qu'elle peut opérer dans le monde que crée Beyala, monde univoque pour la femme qui n'existe que pour assouvir les besoins des autres. Ainsi chez Beyala, contrairement aux deux exemples vus précédemment, l'intertexte biblique du *Cantique des cantiques* ne joue aucun rôle ni sur le plan de l'expression de l'érotisme ou du sentiment amoureux ni en ce qui concerne l'effet du christianisme sur la femme; il constitue plutôt un discours supplémentaire sur la condition de la femme africaine contemporaine. Cet aspect du discours biblique se retrouve également dans le roman de Werewere Liking, *Elle sera de jaspé et de corail*.

La Misovire et Bathsheba : s'approprier un discours ?

Ngo Maa dit : « C'est ce que je voulais te demander, comment la femme doit vivre avec son mari, et comment l'homme se marie ? » Son mari dit : « Comme je prends la peine de m'entretenir avec toi, c'est ainsi que toute femme doit s'entretenir avec son mari. Les hommes aussi doivent instruire leurs femmes. » (Titil Nwel, 1985 :

Dans cette citation tirée du mythe des origines du peuple basaa, *Mbog lia*, un dialogue entre le héros civilisateur Manal ma Mban et sa femme Ngo Maa, établit les lois qui régiront la société basa jusqu'à l'invasion coloniale (Titi Nwel, 1985 : 27). Le passage ci-dessus rend explicite les rôles masculin et féminin en ce qui concerne le discours : c'est le discours masculin qui suscitera celui de la femme et qui la formera. Tout comme la côte d'Adam génératrice d'Eve dans le récit judéo-chrétien de la création, le discours de la femme naîtra de celui de l'homme qui « prend la peine » de lui adresser la parole. Le roman *Elle sera de jaspé et de corail (journal d'une misovire)* (1983) de l'écrivaine basaa Werewere Liking examine les discours masculin et féminin et la difficile appropriation de la parole par une narratrice, une « misovire ». Dans ce roman, le discours biblique permet — comme dans les autres romans examinés — d'élargir le discours, lui insufflant une signification supplémentaire.

Comme Toundi, la narratrice d'*Elle sera de jaspé et de corail (journal d'une misovire)* (1983) se propose de tenir un journal. Cependant, elle se distingue du narrateur d'Oyono qui — du moins au début — est fidèle aux visées habituelles du journal : fixer le temps à travers le récit d'événements vécus. Ni le journal de la misovire, ni ses visées ne rejoignent la forme traditionnelle du journal comme fiction romanesque. De ce fait, le roman entraîne une remise en question du journal traditionnel, à travers les trois instances discursives qu'on y retrouve : le journal de la misovire, le dialogue entre Babou et Grozi, et les vers qui interviennent à l'intérieur de ces deux récits.

Le dialogue envahissant de deux hommes, Babou et Grozi, interrompt sans cesse la narratrice pour occuper l'espace textuel, vouant son journal à l'échec. Le dialogue masculin qui engendre l'exclusion du discours féminin est responsable du caractère « misovire » de la narratrice. Contrairement au mot « misogynie », « misovire » n'est répertorié dans aucun dictionnaire; il représente un point de vue inédit, sans statut : qu'est-ce qu'une misovire ? La création du nom misovire suggère que la narratrice du journal représente une instance narrative si nouvelle que seul ce néologisme réussit à lui donner corps. L'instance narrative misovire se précise surtout par rapport au dialogue masculin qui n'est rien d'autre qu'une parodie des principes du métissage Occident/Afrique, fondamental à la pensée de Léopold Sédar Senghor (dans le texte il s'agit d'ailleurs d'un « Ségar » qui parle de « métissage », p. 17). C'est ce dialogue masculin stérile et sans avenir auquel se heurte le discours féminin. De ce fait, le discours

masculin abstrait et vide des porte-paroles de l'Occident et de l'Afrique suscite la méfiance, sinon la rage, de la femme devenue misovire. Il est clair que la misovire est en somme créée par le comportement des hommes :

« les hommes suintaient de honte de peur et de chaleur. Dieu ! Ils suinteront ces mêmes horreurs le soir... Les déverseront dans leurs femmes qui déglutiront de nausée sous prétexte d'orgasme et en deviendront misovires... » (87.)

Les deux trajectoires du texte — la tentative de tenir un journal et l'envahissement du journal par le discours masculin — sont interrompues à leur tour par des éléments constituant un discours dont le référent est l'hypotexte biblique. Sa singularité se manifeste d'abord par la forme : on trouve plus de dix-neuf segments en vers blancs italiques. Le texte comprend également des vers blancs en typographie normale; dans ceux-ci, l'écho biblique est plus rare. N'ayant qu'un lien aléatoire avec la diégèse (dialogue ou journal), les deux types de vers instaurent un discours supplémentaire qui élargit l'espace textuel que représente le je-locutrice du journal et le je-tu-nous-locutaires/allocutaires du discours masculin. Il est clair que la structure discursive d'*Elle sera de jaspe et de corail* fait ressortir d'importants écarts par rapport au journal tel qu'on le conçoit habituellement. Comment déterminer alors la force illocutoire d'un texte à foyer tripartite ? Une ébauche de réponse est fournie par un examen des rapports de force entre les trois instances discursives : entre les trois locuteurs (Babou, Grozi et la misovire) et le discours biblique qui vient interrompre périodiquement leurs paroles.

Le discours biblique apparaît dans le titre même d'*Elle sera de jaspe et de corail* de Werewere Liking. Le pronom « elle » se réfère à la jeunesse africaine de demain. Le « jaspe et le corail », pierres précieuses que l'on retrouve dans les Psaumes de l'Ancien Testament, sont les métaphores des attributs des descendants de David, du futur peuple d'Israël. Le titre établit donc une analogie entre le peuple choisi de la Bible et les générations montantes en Afrique. C'est à l'Afrique de demain que la narratrice souhaiterait dédier son journal. Cependant, le journal en question — tout comme les générations futures et leur avenir — reste difficile à envisager, face à la faillite des régimes nés des indépendances africaines.

Le lien entre politique et faillite du journal s'établit dès la première page du roman, car l'écho du discours d'« experts internationaux » plane sur l'espace textuel d'*Elle sera de jaspe et de corail*. Les premiers mots du roman sont un amalgame de clichés tirés de la presse

occidentale, sur la faillite politique et socioéconomique de l'Afrique : « L'Afrique noire est mal partie », « L'Afrique noire étranglée », « L'Afrique en danger », « L'Afrique trahie [21](#) ».

La narratrice est donc prise entre le désir d'écrire pour un idéal et l'absence d'une Afrique idéale à laquelle elle pourrait se vouer :

Je voudrais regarder vers un horizon lointain, beau, peiner et me hisser tendre vers un sommet invisible aspirer... Mais chaque fois cela finit ainsi : les gens se masturbent et déversent leur honte glauque et une goutte honteuse pendouille là... Puis ils s'en vont la queue devant basse s'acceptant inférieurs sans rien de beau de puissant à proposer à enseigner à offrir (12).

Malgré le sous-titre du roman : (*journal d'une misovire...*) le journal qui se profile dans *Elle sera de jaspe et de corail*, ne dépassera pas neuf pages. Devant l'invasion du texte par le discours masculin, la narratrice ne peut se décider de mener son projet à bien : « Vais-je l'écrire ou non ? — déclare-t-elle à quatre pages de la fin — En tout cas certainement pas maintenant car je suis encore trop imbibée de merde et de pus. » (150-51.) Le journal constitue ainsi la durée narrative la plus courte des trois instances discursives du roman. Il pêche contre les règles du journal traditionnel, n'étant ni une tentative d'auto-analyse, ni une chronique de la vie de la narratrice. Il ne se situe pas non plus dans le temps; sa seule chronologie étant constituée par la mention du nombre de pages. Quel but illocutoire peut être visé par un journal qui ne comporte que neuf pages ? Une amorce de réponse se trouve dans le fait que le chiffre neuf représente les neuf stades de l'initiation basa (Bjornson, 1991 : 452). Les neuf pages du journal signalent non une initiation accomplie, mais son contraire : un échec initiatique. Cet échec constitue un « pré-journal » dont le discours est entravé par la situation socio-politique, par les questions éthiques qui font l'objet du discours Babou-Grozi, ainsi que par l'ambivalence de la narratrice elle-même. À travers le jeu des discours, le pré-journal reflète le rapport de forces agissant sur l'Afrique contemporaine, mais il devient surtout l'emblème des défis que doit relever une femme voulant écrire en Afrique à l'époque actuelle.

Face à son échec devant sa tentative d'écrire, la narratrice confie qu'elle se réfugiera dans un « ermitage » où, à force de purifications diverses, elle pourra se libérer de l'obligation de « faire le nègre ». Sa cure apportant un renouveau de la langue et de l'identité, ce n'est qu'à ce moment-là qu'elle sera digne de traverser la « neuvième porte » initiatique. Ainsi, malgré les sombres descriptions de l'Afrique néo-coloniale déchue, le roman aboutit à la recherche d'une purification

ultérieure, laissant entrevoir la possibilité d'atteindre un nouvel équilibre social et humain. Le « chant- roman » de Werewere Liking débouche sur une praxis, antidote aux maux qui affligent l'Afrique.

Le journal raté de la misovire illustre la nécessité d'une transformation radicale, en insistant sur les aléas d'un discours fondé dans une parole dévalorisée et sans force. Cependant, la transformation sociale rêvée ne pourra avoir lieu sans l'aide de la parole : « Une parole-force qui devra déshabiller le lecteur, le désencrasser soigneusement et profondément... » (55.) Une fois trouvée, cette parole pourra « démontrer à l'Africain d'aujourd'hui, à quel point sa fameuse " parole africaine " ne veut plus rien dire, ni pour celui qui la profère, ni pour celui qui la reçoit » (105). Le discours que contient le journal de la misovire se situe alors entre deux pôles. L'épuration de la langue, cette « cure anti-clichés anti-complexes » (156) que la narratrice envisage à la fin du roman, constitue le pôle auquel aboutit le roman. L'« Avant Verbe » des pages 7 à 10 en constitue l'autre pôle; ce titre renforce l'écho intertextuel biblique déjà noté à propos du titre du roman. Ici, il s'agit du Nouveau Testament et du *Prologue* de l'Évangile selon Saint-Jean : « Au commencement était le verbe. » (1 : 1.) Cependant, le verbe dont il est question chez Liking n'est ni vivifiant, ni capable d'engendrer un messie. L'« Avant Verbe » du roman contient des clichés sur l'Afrique, paroles d'experts internationaux qui condamnent l'Afrique à un avenir des plus sombres. Suit alors une voix supplémentaire qui informe le lecteur que « la parole n'a plus de sens » (7), que ce qui suivra n'est qu'un jeu, et que la narratrice-misovire n'arrivera jamais à faire « démarrer son journal » (9). Un lien s'établit alors entre la faillite de l'Afrique, la faillite du journal, et la faillite de la parole. Parce qu'elle est chargée d'une signification qui ne cesse d'être euro-centrée — comme le rappelle la voix des experts internationaux au début du livre — la parole est impropre à rendre compte de la réalité africaine, impropre à engendrer une nouvelle société²². Il est alors urgent d'opérer le renouveau de la parole afin que puisse avoir lieu un véritable échange qui libère l'Afrique de la domination de « l'avant-verbe » européen.

Ainsi, du début à la fin, le texte d'*Elle sera de jaspe et de corail* est soigneusement balisé de signes attribuables à la glottophagie :

La parole sacrée-consacrée n'est plus renouvelée

Elle n'a pas été révisée, réinterrogée, réadaptée aux besoins d'aujourd'hui

elle a perdu son efficacité (103).

Ni la parole sacrée des anciens, ni celle de l'ancien colonisateur ne coïncident avec la réalité immédiate à Lunai (pays où se situe le roman), car comme le dit la narratrice, ce qu'il faut c'est « un langage qui s'adaptera à notre situation de mutants » (106). Il faudrait alors remplacer cette « carcasse vidée de tout contenu et de tout sens... » (38) afin de stopper ses effets délétères. Grozi décrit ainsi les effets de la glottophagie qui sape la langue de son sens : lorsque la langue ne concorde plus avec la situation des « mutants » culturels, le discours se fonde sur des mots « avortés » (42), mots qui provoquent « d'énormes lésions dans les cerveaux²³ » (42). De ces lésions glottophages causées par l'inadaptation de la langue aux besoins du peuple résulte une absence de « mental plein²⁴ ». Pour Liking, le mental plein représente l'être humain en pleine possession de toutes ces capacités. C'est le contraire de l'existence « Tsé-Tsé » qui caractérise tout Lunai, où l'air absent des sommeilleux se contracte « à force de ne pas s'habiter » (137) et où rien ne subsiste des anciennes valeurs :

*À Lunai personne ne veut plus de la noblesse ni de ses exigences...
Les reines couchent avec des drogués escrocs assassins tout en leur
assurant une progéniture ²⁵ ! (81.)*

L'emblème que choisit Liking pour traduire le drame de l'Afrique actuelle est la masturbation :

*du souvenir du divin il ne reste que les miasmes d'une
masturbation il n'y a pas de choix dans ce foutu pays d'où
l'exaltation s'est exilée (124)...*

Énergie qui ne s'assigne d'autre loi que son caprice, d'autre finalité que la jouissance, l'acte masturbatoire s'oppose aux valeurs communes : procréation et primauté de la communauté. La masturbation masculine, que Grozi répète à travers le texte, est l'image de l'absence de « mental plein » ; la semence qui se perd en « une frisque glauque » (28) est le reflet même du flot de son discours : paroles vides, incapables de fécondation ²⁶. La contrepartie de cette négation de la vie, pour la femme, c'est l'avortement. Liking laisse comprendre que c'est le seul comportement possible dans un Lunai corrompu :

*J'aurais trop envie d'entendre le floc que produiraient leurs
ventres crevant sous mes bottes mais j'aurais aussi l'estomac à la
gorge en pensant que je pourrais être éclaboussée, que je pourrais
recevoir au visage la remugle de ma fertilité contaminée
contagieuse de ma pourriture ma faiblesse mon vide... (142.)*

Derrière cette situation désespérée se profile le désir de s'en sortir, d'en finir avec la « masturbation-intellectuelle aride » qui résulte du

manque d'intégration de l'être humain dans son milieu et son époque. Ce que Liking appelle « astral et émotion », symbolisé par le couple Grozi-Babou, est source fondamentale de déséquilibre. Babou, dont le nom rappelle le mot wolofisant « Toubabou », homme Blanc, « rêve d'émotion nègre ». Ce dernier, « voulant une floppée d'enfants sauvages intuitifs » (137) se marie avec une « jeune négresse qui lui donna un fils unique ». Cependant, l'enfant né du métissage entre l'Afrique et l'Occident ne sera pas plus libre du poids de l'Occident que n'est le narrateur du poème « Hoquet », écrit dans les années 1930 par le Guyanais Léon Damas²⁷. Sa mère « s'empresse de le confier à une gouvernante antillaise pour le dégrossir, le prémunir contre les tares de Lunaï, en faire un fils digne de son père, un esthète... » (137). Ainsi, malgré la bonne volonté de Babou, qui représente l'intellectuel blanc, son expérience de l'émotion nègre ne le ramène qu'à son point de départ : la culture européenne. Son ami Grozi ne réussit pas davantage à quitter sa condition d'Africain; pourtant, il vise « l'intellect-Blanc » (17), abandonne les « négresses à pondre » et se marie avec la cousine de Babou, « qui venait de là-bas » (136). Malgré sa prédilection pour la masturbation et le choix d'une conjointe venant d'une culture où « le fils unique est chose courante et honorable » (136), sa femme lui donnera treize enfants !

Le couple masculin Babou et Grozi est l'illustration caricaturale de la théorie du métissage, fondamentale à la pensée de Léopold Sédar Senghor²⁸. Devant l'illustration grotesque des résultats du métissage prônée dans le roman par « Segar », la narratrice conclut que Babou et Grozi « ne sont certainement pas les germes d'une Nouvelle Race » et que cette dernière surgira de l'établissement d'un « rythme mental ».

La ligne n'est pas droite

La courbe n'est pas courbe

Si la ligne ne rejoint pas la courbe

La lumière ne brillera point

C'est le secret du rythme mental

L'atout premier de la Nouvelle Race... (21.)

Malgré la mise en opposition de Babou et Grozi (émotion nègre/intellect blanc), ils sont tous les deux des ressortissants de la même tribu, celle des hommes; celle-ci est représentée par la « ligne » dans la citation ci-dessus. Comme le suggèrent les vers, la tribu des hommes ayant exclu la « courbe » féminine, le rythme mental fécondant reste inaccessible. La mainmise de la tribu des hommes se manifeste à travers Grozi qui « voit tout en phallus » (66) et qui, par voie de

conséquence, alterne entre la placidité et la rigidité phallique. La narratrice explique que depuis des siècles ce genre d'alternance caractérise ce qui s'appelle la « civilisation ». Elle précise cependant que le désir phallique inflige la destruction à travers ses instruments de mort : épées, fusils et canons. Elle ajoute que depuis les indépendances, cette énergie phallique est responsable du carnage infligé par « L'éternel orgasme » des « tyrans-vampires qui se gavent de l'homme corps et esprit » (68). Le non-journal est donc un plaidoyer pour l'accession de la femme au dialogue accaparé par les hommes, afin que cesse l'exploitation de l'homme par l'homme en Afrique contemporaine. Avec la participation de la femme, le désir phallique destructeur cédera la place à un désir capable d'engendrer un dialogue égalitaire :

Un désir sinusoïde...

Tel l'océan : il n'est jamais bandé et jamais ne sera flasque...

Je parle d'un désir qui t'enrichirait sans m'appauvrir.

D'un désir qui pourrait me remplir sans te vider
(68-69).

Si les neuf pages du journal, qui n'en est pas, concrétisent le difficile accès au discours de celles qui en ont longtemps été exclues, ce sont les versets calqués sur l'hypotexte biblique qui combleront l'état de manque produit par la « masturbation-intellectuelle-aride » (21) de Babou et Grozi. Les dix-neuf segments à assonance biblique du texte constituent un dialogue entre la voix du passé, Nuit Noire, et Bethsabée. Cette dernière est le double de la narratrice/misovire; la voix entravée de cette dernière s'exprime alors à travers ce personnage de l'Ancien Testament ²⁹. Amante, puis épouse du roi David et mère du roi Salomon, Bethsabée est, à l'origine, la femme d'un Héthéen, Urie, que le roi David fera tuer au combat. Belle, fortement désirée, et prise de force par un étranger, Bethsabée devient alors l'emblème de la femme colonisée et, par extension, du continent africain, pris de force par le colonisateur. Maillon dans la chaîne généalogique qui mène, à travers son fils Salomon, au Christ, elle symbolise également l'espoir et le renouveau qu'apporte la naissance du messie. Bethsabée exprime alors le non-dit du discours de la misovire, bloquée qu'il est par le dialogue masturbatoire des hommes. L'accession à la parole enfouie fait d'ailleurs partie de la vision de l'avenir que propose Nuit Noire à Bethsabée :

Il [le rythme mental] permettra d'établir un pont ferme entre le dit et le non-dit le solide et l'impalpable et dégagera le sentier vers de

Grâce à cette perspective, les versets du dialogue Bethsabée- Nuit Noire présentent une vision positive de l'Afrique de demain, contrairement au dialogue de la narratrice/misovire du journal, marqué par l'absence de vision. La voix qui s'exprime dans les versets naît par compensation à la solitude de la narratrice; elle se manifeste lorsque la narratrice observe la masturbation de Grozi (p. 11). Déçue parce qu'elle « aurait voulu une rencontre initiatique » à la place du spectacle de cette « queue-devant basse molle une goutte honteuse pendouille là hésitante... », elle se réfugie d'abord dans le monologue imaginaire que reproduisent les versets en italiques. Plus loin, ce monologue se transforme en un long éloge des vertus féminines, en particulier du potentiel créateur de la femme. La longueur du vers, la répétition et le vocabulaire des versets sont de facture biblique. Le passage suivant, par exemple, rappelle les béatitudes (Luc 6 : 17-47) :

en vérité [30](#)

Je suis la femme la plus heureuse des femmes

Mais vous que personne n'aime

Vous qui êtes vilipendés

Baptisés de tous les noms damnés de l'enfer...

Vous les mal famés

Je vous choisis

Venez. Venez tous... (19-20.)

Dans son discours, Bethsabée se remémore le passé colonial de l'Afrique, dont l'erreur fut de croire aux promesses européennes et aux vertus de la religion, en particulier. Suivent alors sept passages en vers rappelant que le tort de Bethsabée fut de « n'être la femme de l'autre », d'avoir, de ce fait, été exploitée :

Et aux plaisirs des autres tu as travaillé

De ta ferveur païenne tu les as nourris

Et à ton désir tu as fait sourde-oreille... (66.)

Le *Cantique des cantiques* sert de toile de fond au long verset de Bethsabée qui précède la page 3 du journal hypothétique, page qui sera consacrée à la femme. On y retrouve certains traits qui caractérisent le Cantique : les oppositions noir/blanc, l'être aimé représenté par une fleur, la couleur de la peau. Celle-ci est représentée

par « le blanc de cristal et le rose porcelaine » (73) alors que dans le *Cantique*, il s'agit d'un bloc d'ivoire recouvert de saphirs. Cependant, contrairement au *Cantique*, ce chant n'est pas un dialogue entre amants; il est un éloge à la femme qui souhaite étancher sa soif « d'un amour simple mais voluptueux » (74). Si le couple amoureux de l'hypotexte biblique se profile à travers la langue et les images du *Cantique*, ce n'est que pour mieux souligner la solitude de cette femme. Puisque ces versets précèdent la page trois de l'hypothétique journal et que celle-ci est consacrée à la femme, le lien devient évident entre ces deux aspects du discours féminin, entre ledit (le journal) et le non-dit (les versets en italiques), entre la misovire et Bethsabée. Le premier est expulsé de l'espace textuel, donnant naissance au deuxième aspect du discours féminin, la voix de Bethsabée. Bethsabée dit ce que la misovire ne peut dire :

Et chaque fois que je m'arrête sur eux [Babou et Grozi] j'en perds le désir de parler. Tout n'a-t-il pas été dit ? (141.)

Ainsi les voix supplémentaires enracinées dans l'hypotexte biblique permettent d'élargir un discours qui est accaparé par les hommes. Bien que ces deux faces du discours féminin soient complémentaires, elles sont loin de constituer un équilibre harmonieux. Le déséquilibre entre les deux discours féminins souligne plutôt le problème central du texte : comment faire en sorte que le non-dit du discours féminin émerge ? Autrement dit, comment intégrer les vertus féminines dans un monde dominé par l'homme ?

Une amorce de réponse se trouve dans les paroles de Nuit Noire, l'interlocuteur de Bethsabée qui représente le passé africain. Il propose de mettre une fin à sa solitude et de lui apprendre le bonheur à travers les « plaisirs de la chair », afin qu'elle « n'accepte jamais de solitude à plusieurs » (« 25). La solitude engendrée par la masturbation de Grozi est, rappelons-le, ce qui a motivé à l'origine ce dialogue entre Nuit Noire et Bethsabée. En acceptant Nuit Noire, Bethsabée accepte le passé de l'Afrique avec son long cortège d'atrocités et d'oppressions. L'union avec Nuit Noire permet finalement à Bethsabée d'envisager un avenir de joie pour ses enfants. Le livre se termine alors sur l'espoir de renaissance, comme le reflète la citation biblique sur laquelle se termine le roman : « car si le grain ne meurt » (155). La fin du roman utilise alors des images et des citations de l'hypotexte biblique afin de proposer une vision de l'avenir qui s'oppose à la « civilisation macho » (66) dont souffre Lunai, ainsi qu'à la solitude de la misovire.

Dans tous les cas que nous avons examinés à propos du discours biblique, l'hypotexte biblique permet d'accroître le potentiel expressif

du texte. Pour Toundi dans *Une Vie de boy* comme pour Zinnie et Pat dans *La Brise du jour*, le *Cantique des cantiques* permet d'exprimer des élans amoureux de néophytes. De plus, la parodie que nous en donne Oyono détourne le texte biblique de son objet, proposant une antithèse propre à démasquer la situation coloniale. Dans le cas de Calixthe Beyala et Werewere Liking, le prototype biblique sert plutôt comme méta-commentaire sur la condition féminine en Afrique à la fin du XXe siècle. C'est pour cette raison que les écrivains jettent leur dévolu sur l'amante noire du *Cantique* et la mère de Salomon, qui sont, parmi les milliers de personnages de l'hypotexte biblique, susceptibles de proposer un modèle pour la femme africaine ³¹. Le *Cantique des cantiques* est un des rares lieux de la Bible où le comportement de la femme n'est pas entaché de prescriptions ni de soumission ³². Que ce texte, valorisant l'amante belle et noire, ait retenu l'attention des écrivaines, ne doit nullement surprendre ³³. De son côté, Bethsabée n'est pas celle qui joue le rôle d'épouse soumise, agissant vigoureusement pour assurer la place de Salomon comme successeur sur le trône de son père, David. Dans une sorte de parricide, les écrivaines abandonnent les patriarches du texte biblique pour s'allier avec les femmes qui laissent entrevoir la possibilité d'un discours féminin.

1 Dans un travail précédent de D. B. Barrett, ces chiffres se situent à 64 % et 10 % respectivement. « Church Growth and Independency as Organic Phenomena : An Analysis of Two Hundred African Tribes », in C. G. Baeta, ed., *Christianity in Tropical Africa*, Oxford : Oxford University Press, 1968 : 275.

2 Liant Bible et projet impérialiste, Ngugi Wa Thiong'o affirme que l'extension du message biblique en Afrique, loin de libérer le néophyte de l'emprise des superstitions l'enferme dans un obscurantisme d'importation, encore plus tenace car cautionné par les intérêts d'un maître blanc, fouet et fusil au poing (1986 : 67).

3 Voir la note 16 à la page 16 de l'introduction pour une chronologie des traductions de la Bible.

4 Jean Chesneau précise que les mouvements indépendantistes « ont effectivement alimenté la lutte politique de libération nationale dans ces pays, et... parfois... jusqu'à la lutte armée. Il y a une tendance à interpréter la Bible en fonction des exigences indigènes de liberté ». « Hérésies coloniales », in J. C. Froelich, *La Naissance des Dieux*, Paris : Éditions de l'Union, 1966 : 262. Pour sa part, Gunter Rush note que le nationalisme africain est né de son contact avec le christianisme. « Presbyterianische Kirch Ghanas im Spannugsfeld Zwischen Colonialer Abhangigkeit und Nationaler Emanzipation 1896-1966 (notes de lecture), *Présence Africaine* (105-106, 1er et 2e trim.), 1978 : 293.

5 Basile-Juleat Fouda se sert des Actes des Apôtres, notamment de Paul : 45-58, comme base pour critiquer l'action missionnaire au Cameroun. Il précise que dans son action missologique Paul, « au lieu de construire des maisons de culte et des résidences pour missionnaires (comme au Cameroun s'entend) il annonce la bonne nouvelle et fait confiance à la puissance qu'elle libère dans le cœur de ses auditeurs ». Fouda s'en prend ainsi au cléricalisme rigide et au paternalisme qui caractérisent l'église au Cameroun. « De la Négrité : Le Chrétien Camerounais, authentique ou faussaire ? », Yaoundé, mai 1975, inéd.), p. 4.

6 Le Dr Moumié, médecin formé en France et au Sénégal, rejoint l'U.P.C. en 1955. Il était responsable de la politique révolutionnaire de son Comité Directeur qu'il dirigera de l'étranger après que l'U.P.C. fut bannie au Cameroun. Le père Mveng précise que le Dr Moumié est mort en 1960 en Suisse, « empoisonné par un certain William Betchel, officier des Services secrets français » (1963 : 441). Voir aussi Rudin, 1971 : 102.

7 Des sélections de l'Ancien Testament sont traduites en « Pahouin » dès 1859 par la American Bible Society. *Selections Mpangwe*, New York : American Bible Society, 1859.

8 Dans le Livre des Proverbes, 1 : 1, on trouve cet éloge des principaux éléments du discours oral comme voies d'accès au savoir :

Pour connaître la sagesse et l'instruction,
Pour comprendre les discours sensés,
Pour recevoir les leçons de bon sens,
De la justice, de l'équité et de la droiture;
Pour donner aux simples le discernement,
À l'adolescent la science et la réflexion.
Que le sage écoute, et il augmentera son savoir,
Et l'homme intelligent acquerra de la prudence,
Pour comprendre les proverbes, les allégories,
Les maximes des sages et leurs énigmes.
La Crainte du Seigneur est le début de la sagesse.

9 La poésie de Léopold Sédar Senghor fournit un exemple saisissant de ce phénomène. Rythmée à l'aide d'instruments tantôt africains (kora, khalam, balafon), tantôt occidentaux (saxophone, orgue), la longueur des vers est inspirée des versets bibliques. Le poète se sert cependant de formes poétiques d'inspiration orales : le guim (mot sérère pour ode), la saudade (chanson nostalgique : tiré du portugais), le taga (éloge) et le woy (chant, poème). On y trouve également certaines références bibliques comme par exemple à la Reine de Saba (« A l'Appel de la race de Saba », *Ethiopiennes*) et au Cantique des cantiques (« Elégie pour la Reine de Saba », *Nocturnes*).

10 Cette dévalorisation se voit clairement dans le passage — déjà cité — dans *Le Roi miraculé* (1958 : 217) où Mongo Beti peint un orateur traditionnel sous un jour ridicule.

11 Les recherches de Walter Ong font état des profondes influences exercées sur la pensée humaine suivant les moyens utilisés pour élaborer, conserver et transmettre le savoir. Ses travaux, notamment *Orality and Literacy* (1982) et *Fighting for Life* (1981) permettent de mieux saisir la portée de la transition de l'oral à l'écrit.

12 Comme nous le remarquons dans l'introduction, le discours biblique n'est qu'un élément parmi d'autres qui permet à l'écrivain de rejoindre le macro-ethnos de la métropole coloniale et néo-coloniale. Il est clair que la maîtrise des langues européennes ainsi qu'une « compétence culturelle » en ce qui concerne l'Occident, sont d'une importance cruciale pour l'écrivain qui subit la réorientation de la créativité qui s'instaure avec la colonisation.

13 L'hypothèse est un texte antérieur sur lequel se greffe un nouveau texte; entre ces deux textes existe une relation d'intertextualité. Voir à ce sujet Gérard Genette, 1982 : 8-12.

14 Le Camerounais Achille Mbembe explique comment l'imaginaire chrétien fit exploser les structures de perception, d'identification et de hiérarchisation de l'univers, créant une tension entre l'ethnicité du micro-ethnos et l'universalité du macro-ethnos (*Afriques indociles*, 1988 : 37-51).

15 Fanon, 1952 : 86. Dans *Les Damnés de la terre*, Fanon précise que « cette

impulsion à prendre la place du colon entretient un tonus... de tous les instants » (1976 : 19).

16 Ali Mazrui affirme qu'il s'établit une équivalence automatique entre le fait de parler une langue européenne et être chrétien en Afrique (1975 : 55).

17 Northrup Frye précise que les événements de la vie du Christ répètent ceux de l'histoire d'Israël, un des fondements de la typologie biblique (1957 : 205).

18 Dans la littérature orale le souci d'authentification se manifeste de manière fort différente : le récitant tente d'abord de susciter la confiance de l'auditoire en son art : « L'aède commence par vous dire comment il a appris à jouer du luth, comment il faut chanter telle geste » (1976 : 70). Les remarques du barde sont destinées, selon Okpewho, à renforcer sa confiance en lui-même et à souligner son caractère unique (1979 : 48).

Deuxièmement, comme l'explique Eno-Belinga, le barde authentifie son récit en se référant à son maître : « L'authenticité d'une *École de Mvet* est garantie de... la tradition initiatique commune à tous les Bebômô-mvet d'une même filiation » (1978 : 15). Okpewho note que parce que l'histoire est ancienne, son authenticité se trouve renforcée (67).

Ainsi le poème épique sera accepté par l'auditoire s'il est conforme à une tradition antique qui l'authentifie. C'est un aspect qui revêt autant d'importance que l'art avec lequel le barde manie la langue et son instrument.

19 Nnolim a également remarqué l'identité entre le Christ et Toundi (1975 : 12).

20 H. Nicod signale l'existence du sacrifice expiatoire dans la région de Douala où les transgresseurs de la loi sont mis à mort, il précise : « Nous trouvons... ici l'idée du châtement infligé à celui qui nuit à ses semblables, mais il y a plus que cela. Cette mise à mort d'un homme est un genre de sacrifice humain qui doit amener l'apaisement du dieu et le salut de ses semblables mis en danger par sa présence (1943 : 82).

21 Les œuvres de René Dumont sont visées ici. Citons à titre d'exemple : *L'Afrique Étranglée* (Paris : Seuil, 1980); *Paysans écrasés, Terres Massacrées* (Paris : Laffond, 1978); *Paysanneries aux abois* (Paris : Seuil, 1972); *Nous Allons à la famine* (Paris : Seuil, 1965) et surtout : *L'Afrique Noire est mal partie* (Paris : Seuil, 1969).

22 Le problème du manque d'adaptation entre langue européenne et le vécu culturel non-européen est toujours aussi vivace que lorsqu'il fut exprimé par le Haïtien Léon Laleau, dans le poème « Trahison ». Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, p. 108.

23 Il est intéressant de noter que le premier fragment du discours biblique du texte, à la page 17, s'ouvre avec une référence au poète mauricien Edouard Maunick. qui a longtemps travaillé la langue française afin qu'elle rende mieux compte de la réalité mauricienne.

24 Liking reprend un débat — toujours sans solution — sur la langue vernaculaire, qui sévit au Cameroun depuis les années 1930 (Philombe, 1977 : pp. 191-205). Plus près de nous, le Zaïrois Ntsé Makendi dans « Nos langues maternelles et le développement », *Présence Africaine* 9 (1er trim. 1975 : 179- 180), rend compte des répercussions négatives sur les modes de pensée qu'engendrent les langues européennes utilisées en Afrique (Kom, 1979 : 57).

25 Pour une analyse complémentaire de la situation représentée dans le roman, voir Richard Bjornson, 1991 : 452-453.

26 Il est question de masturbation aux pages 11, 12, 27, 28, 68, 118 et 124.

27 Désastre

Parlez-moi du désastre

parlez-m'en

Ma Mère voulant d'un fils

fil de sa mère
Vous n'avez pas salué voisine
encore vos chaussures de sales
et que je vous y reprenne dans la rue
sur l'herbe ou la Savane
à l'ombre du Monument aux Morts
à jouer
à vous Ebattre avec Untel
avec Untel qui n'a pas reçu le baptême...
Léon Damas, *Pigments* (1937) 1972 : 37.

28 Un grand nombre des articles contenus dans *Liberté 3 : Négritude et civilisation de l'universel* (Paris : 1977), illustrent la pensée de Senghor en ce qui concerne le « métissage culturel ». Voir en particulier les pages 36-39, 118-121, 509-514.

29 Ce personnage biblique et la misovire/narratrice constituent les deux moitiés d'un même personnage, comme l'indique le pronom « me » qu'utilise la narratrice/misovire dans la citation suivante : Et la tenace Nuit Noire de me narguer :

Inscris ton nom sur la liste des sceptiques
Et je te confierai les clés de la désinvolture
Bethsabée (132).

30 « En vérité » précède souvent les paroles du Christ dans le Nouveau Testament. Voir par exemple l'Évangile de saint Jean, 10 : 1 et 10 : 7.

31 Il y a également, bien sûr, l'autre femme noire, l'Éthiopienne, la Reine de Saba, mais celle-ci jalonne le discours de la négritude à partir de 1936, date à laquelle Senghor publie « Appel à la Reine de Saba », jusqu'en 1972, quand date l'« Élégie pour la Reine de Saba ».

32 La soumission féminine est au cœur de maints passages bibliques. Voir, par exemple, Isaïe, 3 : 16 (« Contre les grandes dames prétentieuses », 32 : 9; (« Admonestation aux femmes insouciantes »), Ecclésiastique, 26 : 1- 24; (« Vertus et méchanceté de la femme »), 42 : 9; (« Vigilance sur la jeune fille »).

33 Cette tendance se manifeste aux États-Unis dans *The Song of Solomon* (1978) de Toni Morrison.

Chapitre V

Mémoire, confession et écriture

La narration à la première personne caractérise les romans qui inaugurent la littérature euphonique camerounaise. Dire « moi, je » c'est singulariser l'expérience coloniale, signaler la transition du micro-ethnos à une situation où l'individualisme et les intérêts particuliers prédominent. Coupés du micro-ethnos pré-chrétien, comme de leurs attaches familiales, les orphelins-narrateurs du roman masculin camerounais — Jean-Marie Medza, Toundi, Denis, Aki Barnabas — sont libérés du poids de la tradition pré-chrétienne sud-camerounaise. Libération, ou bien glottophagie et imaginophagie ? C'est au lecteur d'en juger d'après les confessions qui s'étalent dans les journaux et mémoires des romans écrits par Mongo Beti et Ferdinand Oyono.

La confession est un leitmotiv-clé qui forme un nœud entre ces textes qui se nourrissent des deux cultures qui s'entrecroisent en terre africaine. Sorte de trame latente, la confession court à travers les différents récits à la première personne, tout en leur donnant, en même temps, une cohérence interne. Les récits à la première personne — ces confessions — n'existent que grâce au fonctionnement de la mémoire, ainsi qu'à la technique européenne de l'écriture. C'est le fonctionnement de ces trois aspects des récits à la première personne — mémoire, confession et écriture — qui fait l'objet de nos interrogations dans ce chapitre.

Medza-narrateur : mémoire ou légende ?

C'est au chapitre III de *Mission terminée* que le narrateur nous révèle l'attitude qui sous-tend sa démarche narrative : « Les paradis sur terre sont faits pour que les hommes en parlent un jour comme d'une légende » (*Mission*, p. 194). C'est ainsi que sous le regard de l'homme mûr, les événements vécus par l'adolescent à Kala prennent la figure d'un moment privilégié, paradis terrestre éphémère. Le narrateur en parlera donc « un jour », bien des années plus tard, comme d'une « légende », c'est-à-dire comme d'une histoire qui est organisée non selon le hasard du vécu ou au gré de la mémoire, mais suivant les modalités d'une œuvre volontairement créée.

Un examen de la technique narrative de *Mission* révèle qu'il existe une tension entre cette conscience organisatrice, sélectionnant et classant

les événements, et la vraisemblance. Plus cette conscience organisatrice ou « fonction de régie » comme la nomme Gérard Genette est évidente, plus la vraisemblance risque d'être remise en cause, car la mémoire sans faille n'existe pas (Genette, 1972 : 262). Voyons comment fonctionne la conscience organisatrice de la diégèse afin de mieux cerner les stratégies destinées à accroître la vraisemblance du texte.

Sélective, cette conscience élimine les éléments qui ne s'insèrent pas dans le vif du sujet. Par exemple, lorsque le narrateur, en parlant de ses études, se qualifie de « beau raté », il ajoute cette précision : « Mais ça, c'est une autre histoire » (13). Cette même conscience organisatrice intervient dans un passage où Medza- protagoniste pèse les mérites respectifs de sa tante et de sa petite amie. Medza-narrateur intervient alors : « Mais à quoi bon parler d'elle qui n'aura aucun rôle dans cette histoire ? » (20.)

Ne seront alors inclus dans la narration, que les personnages porteurs d'une signification diégétique. Nous trouvons un indice de la relation entre le narrateur et ses personnages lorsque Medza- protagoniste, de retour à la maison paternelle, se met à tenir un journal quotidien dans lequel il s'applique à analyser le comportement de son père. Nous le voyons transformer son père, par le biais de l'écriture, en sujet d'analyse, c'est-à-dire en personnage. Et c'est précisément de « personnage » que Medza qualifie son père :

Son comportement n'était-il pas en effet une attitude de fuite typique ? Quelque chose était donc apparu dans mon personnage pour le faire fuir ¹ ? (240.)

L'activité scripturale de Medza-narrateur, consignait ses analyses dans son journal, agit en quelque sorte comme une synecdoque, cet élément ressemblant au tout dans lequel il se situe. Comme Medza-narrateur qui écrit ses mémoires, le jeune protagoniste transforme lui aussi les êtres en personnages, en pions, qu'il place sur l'échiquier de son journal. Medza-protagoniste est ainsi la figure du narrateur-scripteur, qui, bien des années plus tard, scrute sa mémoire pour créer une sorte de légende à partir des éléments de son passé.

En poussant plus loin l'examen de Medza-scripteur, on voit comment se développe son esprit d'analyse au fil de l'écriture. Dans un premier temps, devenu écrivain public de Kala (130), Medza n'est qu'un intermédiaire usant d'un discours emprunté appris au lycée : vulgaire traducteur, il transcrit les lettres des villageois d'ewondo en français, puis décode pour eux le courrier venant du macro-ethnos colonial.

Conscient d'être à la fois la « chose » des villageois et une « case vide » dans l'échiquier scolaire colonial, Medza sonne l'alarme :

Si je continuais dans la voie où j'étais engagé malgré moi, je n'aurais jamais de personnalité, je ne serais jamais qu'une vue de l'esprit, un mythe, une abstraction avec laquelle les humains, mes frères, joueraient comme ils voudraient (94).

Dans un deuxième exemple de Medza-scripteur, ce dernier est enfin engagé sur la voie qui fera de lui un être autonome. Écrivant dans le journal qu'il tient à la fin de son séjour initiatique à Kala, il tente de comprendre les changements qu'il vient de vivre au village (240). De bien commun servant à communiquer avec le monde extérieur, l'écriture de Medza devient un outil personnel et privé lorsqu'il s'agit du journal, signalant la volonté de Medza de se couper de la collectivité au fur et à mesure que progresse son individuation.

Non seulement le narrateur analyse par le biais de l'écriture, mais régisseur, il sélectionne les personnages, leur distribuant des rôles, et organisant les diverses parties de son discours selon une cohérence chronologique productrice de signification. Tout comme les personnages qui sont écartés, vu leur absence de signification pour la diégèse, certaines parties du récit, bien qu'apparemment suscitées par le travail de la mémoire, sont reléguées à un temps ultérieur. Ainsi, lorsque Medza rencontre le chef de village, le narrateur intervient en précisant : « C'était un cas, le chef, et je devais m'en rendre compte plus tard à mon détriment. Mais n'anticipons pas » (154). Le récit s'organise ainsi par la voie d'annonces qui indiquent la structure chronologique qui le sous- tend.

Les fonctions de régie qu'exerce le narrateur révèlent l'existence d'une conscience qui maîtrise parfaitement son récit, écartant tout ce qui est superflu. Cependant, cette maîtrise qui va de pair avec la parfaite mémoire si souvent affirmée par le narrateur, s'oppose aux nombreux cas d'oubli et d'imprécision qui émaillent le texte. Pourquoi un narrateur, s'il maîtrise son récit et ses souvenirs, émaille-t-il son discours d'énoncés comme : « Ah ! oui, j'oubliais le bureau d'Administration... » (18). De même, lorsqu'il résume le discours d'un des personnages, il précise : « Voilà à *quelque chose près*, ce que dit cet homme avisé » (30). Si le narrateur souligne sans cesse la défaillance de sa mémoire avec des remarques comme : « *Je ne sais plus comment* je m'y pris » (71), ou bien : « *autant que je puisse me souvenir* » (71), le lecteur ne se trouve-t-il pas en face d'une mémoire qui est loin d'être infallible [2](#) ? Comment, alors, s'y fier ?

En fait, ces énoncés permettent au narrateur de jouer son rôle de régisseur, écartant les événements qui ne jouent pas de rôle dans la diégèse, comme il le fait avec les personnages. Faire appel à la mémoire défaillante, c'est se servir d'un raccourci qui facilite la transition d'une partie du récit à l'autre ³. Par exemple, l'énoncé suivant : « Maintenant il me serait bien difficile de vous exposer la genèse de toute cette échauffourée » (171) permet au narrateur de ne rapporter que les éléments saillants : l'échauffourée et non ses causes. Il termine ainsi sa description : « Je ne suis pas sûr qu'il y ait eu des coups de poings; cependant quelqu'un m'a déclaré qu'il y en eut » (172). Tenant ces informations d'un autre, le narrateur n'a pas été témoin oculaire de ces événements, car il précise : « Je dormais tranquillement au moment où ces actes de violence ont pu se produire : je puis donc dégager toute ma responsabilité » (173).

Ainsi le narrateur, dans son incapacité de transmettre une information totalisante ou omnisciente, ne fait que respecter les règles de la focalisation interne. Stratégie destinée à accroître la vraisemblance du récit, les défaillances de la mémoire du narrateur vont alors accroître la confiance que lui accorde le lecteur. En somme, la « légende » qu'écrit Medza, comme il nous le dit au début du roman, ne subsiste que grâce au travail de la mémoire; l'appareil narratif du texte nous le rappelle constamment, attirant notre attention sur cette conscience qui se découvre.

Mémoire et temps : à quel Medza se fier ?

Le jeu temporel entre les événements vécus jadis et le discours du narrateur indique que le passé de ce dernier « l'intéresse plus que sa situation actuelle, puisque c'est pour le raconter qu'il se met à parler, mais il a besoin de son présent pour déchiffrer ce passé » (Rousset, 1971 : 93). Ainsi, c'est grâce à une prise de conscience chez le narrateur en exil — vivant vraisemblablement en Europe — irrémédiablement coupé de son passé, que se déclenche le processus narratif. Afin de s'assurer la complicité du lecteur, le narrateur devra établir une distance entre lui-même et le protagoniste naïf au discours emprunté. À cette fin, non seulement le narrateur interrompt le texte narratif pour effectuer des sauts informationnels, mais il le fait aussi pour introduire l'idée du temps présent à l'aide d'énoncés tels qu'« aujourd'hui » et « maintenant⁴ ». De telles indications temporelles permettent de situer le narrateur par rapport au protagoniste. Ceci est clairement le cas, par exemple, lorsque le narrateur, après avoir évoqué l'idée naïve qu'il s'était faite de son oncle autrefois, ajoute aussitôt : « Mais avec le regard dont je dispose aujourd'hui, je puis

vous assurer que mon oncle n'était pas aussi désintéressé » (140). Ainsi, l'écart temporel permet de saisir la différence entre les deux Medza, l'adolescent et l'homme mûr.

C'est précisément avec le regard qui s'est étoffé au fil des années que le narrateur enrichit et complète l'histoire vécue par Medza. Ce jeu temporel sert aussi à souligner toute l'évolution du narrateur depuis les événements de Kala; il est en mesure de donner une signification à son aventure d'adolescent qui — ne l'oublions pas — est partagée par toute une génération : ce « vous » auquel s'adresse Medza-narrateur dans le prologue de son récit. Ainsi, à portée plus large, le récit de Medza doit démasquer les torts du système qui formait des jeunes en les emprisonnant dans une culture livresque sans rapport avec leurs origines.

Il existe d'ailleurs une relation privilégiée entre Medza et le groupe de narrataires auxquels il s'adresse directement dès le prologue :

mais vous qui avez parcouru le même chemin que moi; vous qui avez accompli le même voyage... vous dont les pieds nus ont foulé la même poussière de latérite... (9-10).

S'adressant ainsi à ce groupe bien précis, le narrateur ne suggère-t-il pas comment le lecteur doit percevoir l'expérience relatée ? En effet, en soulignant la nature collective de l'expérience du protagoniste, le narrateur laisse entrevoir la nature épique des événements qui seront relatés. C'est d'ailleurs pourquoi leur souvenir est de nature quasi-obsessive :

Pourquoi est-ce de cette histoire que le souvenir reflue vers moi comme une marée, sans répit... a-t-elle une signification que je n'ai pas réussi à déchiffrer ? Je n'en sais rien (9).

C'est la relation JE + VOUS = NOUS, unissant narrateur et auditeur, qui permet de donner au récit de Medza une double portée : histoire d'une crise d'identité d'adolescent, mais aussi l'histoire de toute une génération, de toute une époque.

La confiance que le lecteur accorde au narrateur est essentielle pour que la fonction idéologique du texte soit efficace. Les indications temporelles permettent au lecteur de se fabriquer deux Medza : Medza-protagoniste et Medza-narrateur. Comment aurait-il pu accorder sa confiance au premier, gonflé qu'il est des connaissances livresques accumulées sur les bancs de l'école glottophage ? Ce n'est pas au Medza qui qualifie l'orateur villageois de « Démosthène », ou l'épouse Niam rebelle d'« Hélène de Troie », que le lecteur accordera

sa confiance. Car, à la place de la réalité environnante, Medza voit partout les personnages de ses lectures : l'école coloniale imaginophage ne lui ayant rien laissé que ce genre d'images pour décrire le micro-ethnos sud-camerounais.

De même que chez Aki Barnabas dans *Chemin d'Europe*, le discours de Jean-Marie Medza dans *Mission terminée* est émaillé de références livresques. Entendant les blasphèmes inénarrables du chauffeur grec du car qui le conduit au village, Medza pense : « Ah ! si Socrate te voyait... » (15.) Puis il qualifie un orateur local de « Démosthène » de village tout en faisant lui-même appel à sa propre « dialectique cartésienne » afin de réfuter les arguments de ce dernier. Comme on s'y attendrait, le protagoniste transforme l'épouse rebelle qu'il doit ramener au village en Hélène « pour laquelle j'étais venu faire une guerre de Troie tout à fait digne de Kala » (200). Les paysans du village de Kala sont des « demi- dieux grecs » qui se « livraient à un sport dont Sparte même n'eut pas désavoué le caractère martial » (39).

Ces références à l'antiquité grecque dans *Mission* se trouvent juxtaposés à toute une série d'évocations de l'Espagne conquérante du XVI^e siècle car « le recalé au baccalauréat se muait en... conquistador » (32). Le vélo de Medza devient alors une « Monture qui était splendide » comme « le cheval de Pizzarro battant de ses sabots ferrés les chaussées du vaste royaume des Incas » (32). Medza donne même une assonance espagnole à son nom, en y ajoutant une syllabe supplémentaire pour obtenir « Medzarro ». Tel un Don Quichotte qui cesse de vivre à force de lire, Medza, en vertu d'une identification parodique, est victime d'une conception illusoire de la réalité, s'imaginant être le héros de ses lectures. Notons en passant l'ironie implicite dans ce choix naïf de conquistadors espagnols comme modèles, car ce sont eux les responsables de l'extermination sanglante des Incas.

La langue chargée de pédanterie et de savoir scolaire qui caractérise le jeune Medza n'est plus celle qu'emploie le narrateur. Ce dernier jette alors un regard amusé sur celui qu'il a été, produisant un effet d'ironie grâce à la juxtaposition des deux niveaux de réalité représentés par les deux niveaux de langue. C'est au second Medza que le lecteur accordera sa confiance, vu les marques de sagesse qui jalonnent son discours. Ces marques guident le lecteur en lui signalant que le narrateur est un homme mûr, à même de décoder le sens de la vie.

Comment le jeu du temps joue-t-il en faveur de la fonction idéologique du texte ? Il permet au narrateur d'interrompre le récit afin de renseigner le lecteur. Par exemple, invité chez les gens du village,

Medza se trouve désespéré par leurs nombreuses questions sur le monde extérieur. Interrompant la diégèse le narrateur s'exclame alors :

Ah ! L'école... Ainsi donc, mes griefs contre l'école avalant de jeunes garçons et les digérant lentement comme une ogresse, pour ne les vomir que vidés de leur belle substance, de leur jeunesse — des squelettes — mes griefs contre l'école-ogresse s'accumulaient pour ainsi dire au fil des jours (101).

Les commentaires du narrateur sont l'aboutissement d'une prise de conscience amorcée à Kala et développée au fil des années. Ils permettent au lecteur de percevoir les fils du discours peu fiable de Medza-protagoniste. Si ce dernier ne peut s'exprimer qu'au moyen de paroles empruntées au colonisateur, c'est que l'institution scolaire coloniale l'a vidé de sa substance ⁵. Ces commentaires extra-diégétiques du narrateur répondent, comme le souligne Charles Grivel, « au souci de fonder ou d'accroître l'autorité du livre, d'en indiquer constamment le sens comme il convient qu'il soit lu » (1973 : 155). Ce problème est à nouveau évident dans les dernières pages de *Mission* où, évoquant ses difficultés avec son père, le narrateur se remémore une période qui se situe en dehors du récit : « Vous rappelez-vous ? Les pères menaient leurs enfants à l'école, comme on pousse des troupeaux vers un abattoir » (231).

Ainsi, de tels commentaires de la part du narrateur ne laissent aucun doute quant aux causes du discours imaginophage de Medza : c'est l'école coloniale qui est coupable d'avoir vidé les jeunes de leur « belle substance » (101). La condamnation de l'école coloniale transparaît clairement grâce à une stratégie narrative fondée sur l'écart temporel entre protagoniste et narrateur, puis sur le lien entre ce dernier et sa génération. De protagoniste privé de son propre discours, Medza évolue pour devenir écrivain-témoin de son époque.

Se confesser : perspectives narratives

Contrairement au récit de Medza-narrateur, écrivant bien des années après les événements racontés, le journal de Denis — protagoniste *du Pauvre Christ de Bomba* — est produit au jour-le-jour comme un examen de conscience quotidien. Le journal de Denis est non seulement sa confession à proprement parler, mais il est, en quelque sorte, aussi celle du missionnaire colonial, le R.P. Drumont. Après avoir entendu des milliers de confessions d'hommes et de femmes colonisés, ce dernier se rend compte de l'utilité d'un autre genre de confession — le journal — à la veille de son départ de l'Afrique :

Je m'aperçois que ce que j'aurais dû faire, c'est tenir un journal extrêmement minutieux depuis mon arrivée ici. Peut-être, en juxtaposant les faits, en les étudiant, pourrais-je aujourd'hui bâtir une petite théorie (199-200).

Ce passage baigne dans l'ironie, car c'est précisément Denis, celui qui est censé ne pas savoir manier le discours occidental, qui écrit le journal qu'aurait dû tenir le missionnaire. Grâce au fonctionnement idéologique du texte, c'est le lecteur — à partir des faits juxtaposés sur la feuille blanche par Denis — qui « bâtira une petite théorie » sur l'entreprise missionnaire coloniale. Ainsi, il manque au R.P.S. cette pratique thérapeutique, propre à sa culture comme à sa religion, processus paradoxalement transféré à son acolyte. Ainsi, le Noir verra ce qu'il n'est pas permis au Blanc de voir et proposera une vision inédite de l'entreprise missionnaire à l'époque coloniale.

D'ailleurs le journal de Denis s'ouvre sur deux mots clés : « Je pense... » que le lecteur, sûrement conscient de l'intertexte cartésien, complètera aisément. Non seulement Denis pense-t-il, mais preuve concluante de son existence, il écrit. Comme dans *Mission terminée*, écrire — tenir un journal — est une arme toute désignée pour déconstruire le mythe du nègre « tabula rasa », sans langue véritable, sans conscience historique. Tenir un journal, c'est, après tout, faire de l'histoire à l'échelle individuelle. Acte subversif, car la machine coloniale s'était arrogée le discours historique africain et le droit de fabriquer un passé à l'homme noir, « entreprise de dévalorisation », comme la nommait Fanon, qui permettait de justifier l'oppression coloniale (1976 : 144).

Bien qu'il s'agisse d'un journal — cet examen de conscience quotidien — l'œuvre ne se limite pas rigoureusement au seul point de vue du narrateur. Le lecteur en sait ainsi beaucoup plus non seulement sur Denis que Denis lui-même, mais aussi sur le père Drumont, sur l'administrateur Vidal, et sur tous ceux qui croisent le chemin du narrateur pendant qu'il est au service du missionnaire. Bien que narré à la première personne, la vision qui se dégage ainsi du journal est totalisante. Elle rejoint donc le point de vue omniscient qui caractérise le roman écrit à la troisième personne, sans toutefois en avoir le caractère dogmatique, car toujours filtré à travers la perspective naïve d'un « *je-narrant* » adolescent. Cependant, à la place d'un point de vue unifié, nous en découvrons plusieurs à travers les différentes confessions que rapporte Denis dans *Le Pauvre Christ de Bomba*.

Ainsi Denis, comme s'il était installé à l'intérieur d'un confessionnal, rapporte les confidences des uns et des autres, captées au fil des

conversations qu'il entend. Son attitude devant ce qu'il révèle, tout en faisant partie de son point de vue, permet de saisir la perspective idéologique du texte, car il existe le plus souvent un écart important entre ce qui est raconté par Denis et son évaluation de ces événements. Les commentaires de Denis révèlent son admiration sans bornes du missionnaire et de l'autorité coloniale; c'est, cependant, une autre vérité qui transparaît dans les faits narrés 6. C'est cette fissure dans le texte qui sollicite le travail du lecteur, lui permettant de se composer une version des événements ainsi qu'une opinion sur le narrateur, puis sur la colonisation française.

Illustrant ce type de fonctionnement narratif, la description que donne Denis de la mort d'un homme écrasé sous un arbre montre à quel point l'adolescent se fait le porte-parole du missionnaire. Il indique qu'avant de confesser le moribond, le R.P.S. avait exigé qu'il promette de renoncer à ses irrégularités matrimoniales et que l'homme « a promis que n'importe comment ses économies seraient utilisées à acquitter ses arriérés du denier du culte » (41).

L'événement raconté met en lumière l'insensibilité du missionnaire, son application rigide du dogme religieux et son âpreté au gain 7. Suite à la description de cet événement, Denis écrit :

*L'arbre avait choisi de s'enfoncer juste au-dessous de son ventre;
ainsi donc, on est bien puni par où on a péché ! (42.)*

Le commentaire de Denis sur cet événement souligne à quel point son jugement — et par conséquent, son discours — est tronqué car il ne fait que répéter les leçons du catéchisme. Denis n'étant pas plus sensible au drame humain de cette mort que ne l'est son tuteur, l'événement narré condamne le missionnaire, même si Denis-narrateur n'est pas en mesure d'en faire autant. C'est grâce à l'accumulation de tels portraits du missionnaire que le lecteur saisit l'intention idéologique du texte.

Avec les commentaires de Denis, nous nous retrouvons devant la situation, familière à *Mission terminée*, du jeune protagoniste au discours imaginophage. Ici, cependant, il ne s'agit pas de la culture occidentale séculière véhiculée par l'école qui se retrouve par bribes dans le discours du narrateur. C'est plutôt le catéchisme, appris par cœur par tout catéchumène, qu'épouse le discours du narrateur. Denis parle, mais un discours venu d'ailleurs se profile dans les paroles qu'il profère, comme par exemple lorsqu'il compare la région de la tournée au « royaume de Satan... vrai Sodome et Gomorrhe » (23).

Le discours imaginophage confirme l'inauthenticité du narrateur, instaurant une distance entre celui-ci et le lecteur. Ce n'est pas — comme dans *Mission terminée* — un écart temporel séparant narrateur et protagoniste, qui produit la distance ironique ici. Denis raconte son histoire, lui, sans pouvoir bénéficier d'une perspective temporelle élargie qui aurait permis de situer et d'analyser son passé comme le fait Jean-Marie Medza⁸. Ainsi, le non-dit du texte qui résulte de l'aveuglement du narrateur amène le lecteur à chercher à comprendre ce que le narrateur ne peut lui-même comprendre ⁹. Ce trait de la narration du *Pauvre Christ de Bomba* joue la même fonction que les discours supplémentaires qui élargissent le sens du récit dans *Une Vie de boy* ou bien dans *Elle sera de jaspe et de corail*. Le lecteur appréhende alors la signification du texte en combinant ses énoncés avec le non-dit du récit.

Insomnies et confession

Lorsque Denis répète : « je ne cesse de penser... », il indique en quelque sorte pourquoi il tient un journal. Le jeune domestique se trouve devant une situation qui, par son caractère unique et exemplaire, le trouble : « Pourquoi le R.P.S. a-t-il préféré effectuer lui-même cette tournée, plutôt que de la confier à son vicaire ? » (15.) Son inquiétude, agissant comme catalyseur, met en marche la mécanique de l'énigme qui sera résolue au cours des pages du journal de Denis. Ainsi, le journal répond à la nécessité de mettre au clair, ou tout au moins de noter, les événements constitutifs de cette situation singulière.

La première entrée du journal se termine à minuit, au moment où Denis, penché sur son journal, note à nouveau son angoisse :

Je me demande pourquoi la perspective de cette tournée m'impressionne, m'inquiète à ce point (20).

Puis, entendant sonner les douze coups de minuit, Denis précise : « Moi, ou bien je suis en tournée, ou bien je suis à l'école » (20).

Cette confidence laisse clairement entrevoir le caractère inachevé du jeune homme : soit à l'école, soit en tournée, toujours néophyte. Les tournées auxquelles participe Denis sont alors elles aussi une école, avec leur cahier d'écolier : le journal de Denis. Le projet du journal cadre ainsi avec le caractère initiatique et épique de l'odyssée de Denis déjà examinée au chapitre III. Le « je ne cesse de penser », caractéristique de Denis, le différencie nettement de Toundi, dont le journal ne rapporte pas les sentiments suscités par les événements

dont il est témoin.

En revanche, Denis étale les tourments que font naître en lui — le soir — les événements du jour :

Je ne perdrai peut-être plus jamais cette sale habitude de ressasser indéfiniment ces choses au lieu de faire tout simplement mon examen de conscience de la journée et de m'endormir comme autrefois (32).

L'esprit tourmenté parce que la signification des événements lui échappe, Denis souffre d'insomnies. C'est ainsi que dans onze des quatorze inscriptions qui concernent la tournée en brousse qu'il fait avec le missionnaire, il est question de sommeil. Ne pouvant trouver le sommeil, le narrateur note ses confidences au moment du coucher, tout comme le catholique qui fait son examen de conscience à la fin de chaque journée¹⁰.

Le journal est en effet devenu, comme le suggère l'extrait ci-dessus, une sorte d'examen de conscience pour Denis, rompu à cette pratique grâce aux soins de son directeur de conscience, le R. P. Drumont. L'examen de conscience catholique déborde alors le cadre des confidences orales et prend la forme d'un journal. En même temps, l'examen de conscience du narrateur est doublé par les confessions qu'entend le missionnaire dans chaque village au cours de la tournée. La carrière du missionnaire qui va bientôt quitter la colonie se termine alors avec cette pléthore de confessions destinées à ramener les villageois au bercail religieux.

Si l'examen de conscience doit amener la paix chez le pratiquant, le mettant en règle avec son créateur, il n'en va pas de même pour Denis qui souffre d'insomnies à sept reprises, soit dans la moitié des entrées notées dans son journal pendant la tournée¹¹. Par exemple, à la fin de la journée passée à Kota, Denis note :

Mon Dieu ! Comme je me sens fatigué ! Moi qui suis venu me coucher juste après le repas du R.P.S., voilà que je n'arrive pas à m'endormir... Un chimpanzé hurle... Si seulement je pouvais m'endormir ! Je ne fais que penser à ce jeune Blanc et à tout ce qu'il racontait... (55.)

Ici, la nature se fait l'écho de l'inquiétude du narrateur, car comme le note Laburthe-Tolra, au Sud-Cameroun le hurlement du chimpanzé est un présage de malédiction (1977 : 1154). Cette insomnie est alors le présage de l'affrontement du lendemain entre le missionnaire et les danseurs d'Evindi. Ceci dit, l'insomnie est surtout un prétexte pour

raconter les inquiétants propos tenus plus tôt ce jour-là par l'administrateur. Ce jeu double de la narration a une fonction précise : par sa nature de présage, l'insomnie du narrateur ouvre la voie narrative vers l'avenir alors que la nature quasi obsessionnelle du souvenir renvoie en même temps le récit dans le passé.

À la fin de la sixième entrée, nous retrouvons à nouveau réunis les éléments insomnie, inquiétude et confession : « Il doit être tard et moi je ne dors toujours pas... il ne faut pas que j'y pense : je me suis confessé » (83). L'effet thérapeutique habituel de la confession échappe à Denis, ses inquiétudes s'accroissant au rythme des déboires de son tuteur, le R. P. Drumont. C'est effectivement ce jour-là que s'est produit l'affrontement — annoncé par l'insomnie de la veille — entre le R.P. Drumont et les villageois d'Evindi qui ont eu l'effronterie de danser le premier vendredi du mois. Au cours de cet affrontement, le doute commence à s'insinuer chez le missionnaire, suite aux remarques des villageois sur le message du Christ :

Si Jésus-Christ avait vraiment songé à nous, il serait venu lui-même discuter la question avec nous et peut-être qu'il nous aurait laissé libres de danser... (81.)

Le trouble du narrateur est également la charnière entre cet événement et un autre qu'il annonce, celui-ci de nature épique : l'affrontement entre le missionnaire et le sorcier, Sanga Boto. C'est, nous l'avions vu, autour de cet événement-clé que s'articule l'odyssée initiatique du missionnaire, tout comme celle de Denis.

Ainsi, le trouble du narrateur — traduit par l'insomnie — est l'écho des événements initiatiques qui remettent en cause le projet évangélisateur du missionnaire. Au cours de la dernière étape de la tournée en brousse, l'insomnie de Denis va s'intensifier, sans qu'il ne puisse se confesser; l'activité scripturale personnelle devient alors le seul exutoire pour l'adolescent qui ploie sous le poids du péché. S'il boude la confession, c'est que Denis vient de connaître son initiation sexuelle auprès de Catherine, amante de Zacharie, cuisinier du missionnaire. Comme on s'y attendrait, cet événement jette Denis dans le plus grand désarroi. Désirant ardemment se faire absoudre de cette infraction, Denis confie :

Je voudrais tant approcher le R. P. S., je voudrais tant me confesser. Mais je n'ose pas, j'ai peur. Comme j'ai peur ! (113.)

Privé de la confession, accablé par la culpabilité pendant cette partie de la tournée, Denis caractérise ainsi son odyssée en forêt : « Je viens de vivre quinze jours en enfer » (191).

L'enfer de Denis est tout intérieur, troublé qu'il est d'avoir péché et incapable de se confesser au prêtre. La deuxième partie du journal est d'ailleurs parsemée de remarques traduisant sa peur que le R. P. S. ne découvre son péché, car Denis s'abstient aussi de la communion quotidienne. Les remarques suivantes traduisent bien ce sentiment de peur chez le jeune narrateur :

Parfois, quand il m'arrive de servir la messe sans communion, le R. P. S. m'appelle le soir auprès de lui et me dit : Tu ne désires pas te confesser ? Qu'est-ce que je ferais s'il m'appelait auprès de lui pour me poser cette question ? (127.)

Plus loin, au cours de la messe, Denis sent que le « Domine non sum dignus » que le R. P. S. entonne à trois reprises, avec une vigueur à chaque fois renouvelée, lui est destiné tout particulièrement¹².

À l'ultime étape de la tournée, nous voyons Denis en proie à une dernière insomnie, celle qui précède la confession tant redoutée. Si les autres insomnies notées à la fin des entrées du journal sont le prétexte à l'existence du journal-examen de conscience, cette dernière insomnie se signale par rapport à celles-ci. Diégétique et non prétexte au travail de la mémoire qui engendre le journal, cette insomnie est remarquée par le prêtre qui fait alors irruption dans la chambre de son acolyte. Le missionnaire finit par confesser Denis :

Je savais que c'était pour me confesser que le R. P. S. m'avait appelé. Si j'avais pu m'enfuir, sûr que je l'aurais fait (177).

La fuite étant impossible, Denis confie son horrible péché au missionnaire, franchissant ce cap si difficile, à la fin de la tournée initiatique en forêt. Au terme de cette initiation, ayant retrouvé la paix procurée par l'absolution, Denis inaugure alors ainsi les pages de la dernière entrée de la tournée :

Je me suis confessé !... Enfin, je me suis confessé ! Comme je suis bien ! Je suis tellement heureux ! (176.)

C'est après cet événement pacificateur que disparaissent — dans la troisième partie du journal — les insomnies qui semblaient caractériser le narrateur. Rentré au bercail de la mission de Bomba, étape qui clôt le circuit initiatique, Denis est guéri des troubles nés en forêt :

C'est exactement comme si je me réveillais d'un long sommeil... Mon réveil s'ouvre sur une journée incolore, il ne pleut pas, il ne fait pas beau, je ne peux même pas deviner le temps qu'il fera (192).

Le réveil de Denis, inauguré par son initiation sexuelle que la dernière confession lui permet d'intégrer et d'accepter, signifie la fin de son odyssée initiatique, fin aussi du journal comme examen de conscience de Denis.

Dans la troisième partie du journal, il s'écrit :

Comme j'étais naïf ! Maintenant, je commence à comprendre toutes les inquiétudes, toutes les angoisses, toutes les tortures du R.P. Drumont (245).

La fatigue, la lassitude remplacent alors l'inquiétude et l'insomnie qui caractérisent le narrateur des deux premières parties du journal. C'est ainsi qu'il inaugure la pénultième entrée à Bomba : « Ah ! je suis abruti de fatigue. Nous avons travaillé tout l'après-midi » (268). Guéri de ses insomnies par son initiation, Denis envisage enfin le sommeil : « Je devrais m'endormir rapidement. Demain, il faudra que je me lève tôt » (269).

Il est question de confession une dernière fois dans *Le Pauvre Christ de Bomba*, lorsque Denis réintègre son village natal. Libéré de son confesseur, Denis est responsable lui-même de sa propre confession : « Ce soir c'est dans mon village natal, dans la case de mon père, que je fais mon examen de conscience » (272). Loin du père Drumont, Denis est pour ainsi dire rendu aux siens, mais avec cette différence significative : il est maintenant devenu un homme. C'est alors qu'il nous confie que son père « me considère comme un homme adulte » (281).

Le leitmotiv de la confession épouse étroitement la structure initiatique du *Pauvre Christ de Bomba*. Cette structure repose sur l'ordre perturbé : la perspective d'une tournée en forêt singulière rendant, par son côté inquiétant, le journal nécessaire, afin que Denis retrouve la paix par cette sorte de confession. L'angoisse prémonitoire de Denis se concrétise lorsque surgit Catherine, agent de l'initiation sexuelle de Denis. Nécessaire à l'évolution du protagoniste, mais défendue par l'Église cette initiation est productrice d'énormes conflits pour le narrateur, privé alors de la confession religieuse. L'écriture-confession devient le seul refuge de Denis pendant ce difficile passage. Il lui faut alors un médiateur permettant au néophyte d'accepter son nouvel état d'homme : c'est le père Drumont qui remplit cette fonction¹³. À ce stade du récit, la confession n'est plus uniquement un prétexte d'écriture, mais aussi un élément dans l'individuation du protagoniste.

Comme dans les rites destinés à rétablir l'ordre social, la confession

joue un rôle lors de la confrontation entre Sanga Boto, le sorcier et le R.P. Drumont : le missionnaire oblige le premier à se confesser pendant la messe, devant toute l'assistance. Cette confession fait partie de l'initiation du missionnaire, qu'elle transforme : après sa rencontre avec le sorcier, il quittera le pays afin que l'ordre colonial soit rétabli.

L'individuation de Denis et de la défaite du missionnaire, double structure initiatique du roman, conduit à une dernière série de confessions qui structurent la fin du roman. Dans la troisième partie du journal, il n'est plus question de la confession de Denis- scripteur du journal, la confession dépassant de loin le caractère de prétexte d'écriture des deux premières parties du journal. Une série de confessions s'échelonnent sur vingt-six pages, soit la moitié de la troisième partie du journal. Il s'agit, comme le note Denis, du « Jugement dernier » à la mission de Bomba. Ce jugement dernier est l'aboutissement de toutes les confessions des villageois entendues par le père Drumont au cours de chacune des douze étapes en forêt¹⁴.

Ce n'est cependant pas en brousse, mais à la Mission de Bomba que subsiste le plus grand besoin de confession. Le père Drumont ayant découvert que les femmes de la sixa se livraient à la prostitution sous l'égide du catéchiste, il procède à l'interrogation de chaque coupable, vidant ainsi la plaie du mal qui sévit au cœur même de sa mission. Cette apothéose de la confession porte le missionnaire au terme de son odyssée, le condamnant, en retour, pour cécité vis-à-vis de ceux qu'il était venu « sauver du mal ».

Si le journal de Denis est placé sous le signe de l'initiation comme l'est celui de Toundi dans *Une Vie de boy*, il ne s'agit pourtant pas d'une initiation aux manières de Blancs, ni de l'appropriation de la parole/écriture. Le journal de Denis est plutôt lié au motif de la confession préalable à toute initiation. Depuis *Les Confessions* de saint Augustin, la confession caractérise le journal intime tout comme les mémoires¹⁵. Il est également significatif de noter que la confession, si caractéristique de ce genre romanesque, l'est aussi du christianisme, particulièrement de la religion catholique. Si la confession de Denis caractérise aussi bien une pratique religieuse qu'une forme littéraire occidentale, elle n'est pas pour autant étrangère au micro-ethnos beti. L'abbé Tsala note que les confessions étaient exigées des candidats à tout rite beti et que beaucoup de guérisseurs en faisaient une condition de base de leur traitement (1973 : 128). Vu à la lumière de ce trait culturel où — selon Nicod — se confesser, c'est exprimer la volonté de faire disparaître le trouble, d'exorciser le mal, le journal de Denis prend un caractère thérapeutique, comme la confession à la

veille d'une cérémonie d'initiation (Nicod, 1943 : 82). La structure initiatique formelle du *Pauvre Christ de Bomba*, les initiations de Denis et du père Drumont jumelées aux confessions, ces éléments du récit créent un nœud de signification qui renvoie également au micro-ethnos beti, société qui reposait — du moins en partie — sur l'initiation et la confession.

Le journal devient ainsi lui-même le témoignage d'une sorte de rite de passage, rite qui aguerrit le narrateur, comme c'est le cas du Sô pour l'initié. Le départ du missionnaire annonçant la mort de la vie connue jusqu'ici par Denis, le journal se termine sur la perspective d'une nouvelle vie, comme l'indique sa dernière phrase :

Aller à la ville et chercher une petite place de boy chez un commerçant grec... (281.)

Les deux fils du discours, celui de l'ère pré-chrétienne et celui de l'Occident se tissent alors dans le leitmotiv de la confession qui jalonne la structure initiatique du journal¹⁶. La signification du roman s'en trouve renforcée, puisant dans le réservoir de la tradition beti, comme dans celle de la culture occidentale.

Confesser n'importe quoi, pourvu que ça marche

Le narrateur dans *Chemin d'Europe* de Ferdinand Oyono ouvre ainsi le récit de ses souvenirs de jeunesse : « J'avais perdu ma voix » (1960 : 7). Significative, cette phrase suggère que la glottophagie caractérise le protagoniste de ce roman comme ceux de *Mission terminée* et *Du Pauvre Christ de Bomba* de Mongo Beti. Par ailleurs, à l'instar de Jean-Marie-Medza, Aki Barnabas écrit ses mémoires après avoir quitté son pays natal; cependant les repères temporels établissant la différence entre narrateur et protagoniste sont rares¹⁷. Contrairement à *Mission terminée*, le texte d'Oyono n'est pas fondé dans l'ironie que produit la distanciation entre protagoniste et narrateur. Ce dernier est plutôt fier de sa débrouillardise d'alors, face aux obstacles qui l'empêchaient de rejoindre l'Europe¹⁸. Le narrateur ne cherche pas non plus à présenter son expérience comme typique de toute une génération¹⁹. Au contraire, il présente sa vie comme si elle était une trajectoire unique, le propulsant vers l'Europe, qui exerce une attraction irrésistible sur le jeune homme. Par exemple, si le pronom possessif collectif « nous » est employé dans la phrase suivante, il évoque moins l'appartenance de Barnabas à une génération particulière que son affinité pour la culture occidentale :

Nous rêvions des heures durant de cette Allemagne musicienne qui

Comme l'a souligné Richard Bjornson dans l'introduction à sa traduction anglaise de *Chemin d'Europe*, Barnabas est une sorte de Julien Sorel camerounais; poussé par son ambition de rejoindre la France à tout prix, il ne néglige aucun moyen susceptible de lui permettre de réaliser son rêve ²⁰ (Bjornson, 1989 : 9). C'est ce qui distingue Barnabas des autres protagonistes étudiés ici : au lieu d'être l'innocente victime qui se débat dans les rets du système colonial, il arbore fièrement ses couleurs d'arriviste, poussé qu'il est par l'ambition de devenir autre. Il est ainsi peu étonnant que la confession fasse partie des stratégies qu'utilise Barnabas pour se rendre en Europe. Soulignant, à la fin du roman, le contraste avec la voix éteinte du protagoniste qui inaugure le récit, Barnabas retrouve la parole pour se confesser; bouclant ainsi la boucle, le roman se termine sur cet aveu : « La première phrase qui allait m'ouvrir le chemin de l'Europe me vint à l'esprit. » (189.)

Ainsi le récit dans *Chemin d'Europe* s'insère entre ces deux termes : la parole perdue et la parole retrouvée. Comme pour Denis, la glottophagie de Barnabas provient de certains réflexes liés à sa formation auprès des missionnaires. Par exemple, lorsqu'il éprouve de la honte pour son père qui se laisse exploiter par les missionnaires, il pense automatiquement aux béatitudes du Nouveau Testament :

... dans l'engourdissement où sombrait mon âme, les Écritures s'ouvrirent spontanément dans la nébulosité de ma pensée à la page lumineuse du Sermon sur la Montagne; une phrase de feu se détacha, celle que j'aurais lancée gaiement sans y penser à n'importe qui et dont je pénétrai pour la première fois la cruelle vérité « Bienheureux les pauvres d'esprit ! »(60.)

En même temps, comme Jean-Marie Medza, la formation de Barnabas l'a transformé en un lecteur abusé par ses lectures romanesques. Une conception illusoire de la réalité s'est progressivement glissée en lui, rendant difficile sa juste appréciation de la réalité environnante. Qu'elle soit produite par l'école ou le séminaire, cette illusion éteint la voix authentique de tels protagonistes, y substituant des bribes de paroles et des réflexions enracinées dans la culture du macro-ethnos occidental. Illustrant à la fois cette sorte de glottophagie et l'opportunisme du jeune homme, Aki Barnabas se réfère à la Grèce antique pour parler de sa vocation religieuse factice, voie d'entrée au séminaire : « L'au-delà interdit du Savoir, auquel on pouvait accéder grâce au cheval de Troie de la vocation. » (11.) Toujours à l'image de ses lectures, il décrit son employeur comme étant « Méphisto et

Falstaff à la fois » (45). De même, ses compositeurs préférés sont J. -S. Bach, Haendel et Mozart (12). Ainsi le héros de *Chemin d'Europe* est orienté vers une Europe imaginaire, dont il possède certaines des modalités discursives :

Je me sentais avec ce pays que je ne connaissais pas, et dont on m'avait appris à chanter le génie et la beauté depuis l'enfance, une affinité telle que je me demandais si je n'avais pas été français dans une existence antérieure... (45.)

Comme Emma Bovary, Aki Barnabas modèle ses désirs sur un ailleurs imaginaire à tel point qu'il le croit être l'expression de son moi profond. Grâce à sa formation, il se produit une « confusion du livre et de la vie, du personnage et du lecteur : vivre c'est répéter ce qui a été écrit, c'est devenir un « livre vivant » (Rousset, 1973 : 84).

Les rappels littéraires européens dans *Chemin d'Europe* servent à camper le protagoniste-narrateur dans un monde livresque qui le distingue des autres personnages, incapables qu'ils sont de participer à ce monde de l'imagination. C'est ce qui ressort des paroles d'Aki Barnabas :

J'étais souvent en proie à des pudeurs subites, à des tergiversations de dernière minute n'aboutissant qu'à ridiculiser les études à travers moi qui, au regard de la fraîcheur de mes camarades, de leur brusquerie tout animale, n'étais plus qu'une sorte de lourdaud inactif, de cuistre ratiocineur les consolant de n'être point devenus d'abouliques latinistes... (105.)

À sa manière, le texte d'Oyono rejoint certaines perspectives idéologiques de *Mission terminée*, car il laisse entendre que la formation scolaire en Afrique coloniale ne sert qu'à créer des monstres inutiles comme le précise Aki Barnabas :

Je n'étais bon à rien et on me le faisait comprendre d'une manière flatteuse. Tout en rendant hommage à mon savoir, on narguait mes éternelles vacances de grand homme en chômage. « Tu n'es que pour les livres ! » disait ma mère... 137.)

À travers les livres, la parole du colonisateur s'insinue en l'homme colonisé, le marquant de son sceau en s'accaparant de son discours, vide de sens pour les siens, mais significatif pour ceux de la métropole. Ce savoir livresque rend Barnabas vénal : grâce à sa maîtrise du discours occidental, il se met à jouer le rôle d'intermédiaire entre les siens et ceux qui cherchent à les exploiter. Rabatteur, il vend sa voix à un commerçant crétois, Kriminopoulos;

répétiteur, il monnaie ses connaissances scolaires en travaillant chez les Gruchet; écrivain public, il couche sur le papier les paroles de ses clients sur la place du marché, puis guide touristique, il vend ses bons offices aux africanistes européens de passage.

Barnabas ne connaît donc pas de mutisme véritable; cependant lorsqu'il prend la parole, c'est pour exprimer un discours emprunté, loin du discours pré-chrétien, non seulement en vertu de sa forme, mais aussi par ses références livresques sans lien avec la réalité environnante. Il est alors peu étonnant, lorsqu'il se fait l'interprète de cette réalité pour les touristes, qu'il leur peigne une Afrique fantaisiste, modelée selon ce que souhaitent y découvrir les Européens. En proposant un protagoniste dont le discours cadre mal avec son milieu, Oyono jette de la lumière sur un aspect du projet idéologique colonial : refaçonner l'esprit de l'homme colonisé par le biais de l'enseignement du corpus occidental. L'imaginophagie se poursuit donc non seulement grâce à la Bible, comme nous l'avons vu au chapitre quatre, mais aussi :

par le biais romanesque, la classe au pouvoir retire la parole à la classe dominée pour lui enseigner la vérité de son propre discours. Le texte implante un savoir, le texte fait silence sur un savoir qui ne peut pas naître (Grivel, 1973 : 84).

C'est précisément parce qu'il sait comment manier ce discours que Barnabas saisira l'occasion de se confesser publiquement devant la Renaissance Spirituelle qui lui ouvrira la voie vers l'Europe. Comme il le dit : « Quel roman ma vie ! » (189.) Ainsi ses lectures romanesques conjuguées avec son talent de conteur lui permettront de créer une confession qui cadre parfaitement avec les attentes des missionnaires blancs. Dans *Chemin d'Europe* la confession n'est cependant pas uniquement prétexte à fabulation : témoin secret de la confession mutuelle de son ancienne amante, Anatachia, et de ses amies, Barnabas apprend ce que pensent les femmes de sa masculinité. Anatachia compare sa relation avec Barnabas comme étant « pis qu'en confesse avec le père L. » (141), tellement Barnabas la bombardait de questions. Elle conclut que « la robe, ça pouvait lui aller très bien... » car « il est grand, mou et pas drôle » (144).

Le thème de la confession est ainsi double, pouvant éclairer aussi bien qu'éconduire, suivant les mobiles de celui qui se confie. Si Barnabas-protagoniste se sert alors de la confession pour mettre la poudre aux yeux des adeptes de la Renaissance Spirituelle, Barnabas-narrateur, lorsqu'il se confesse au lecteur, révèle un autre aspect de lui-même : « Je dois confesser que j'étais une sorte d'Hydre aux chimères, un

monstre d'optimisme dans un pays où l'appétit du gain, du pouvoir, le culte de l'intérêt, avaient déshumanisé l'homme » (103). Dans *Chemin d'Europe* le thème de la confession permet alors d'illustrer jusqu'où peut conduire l'imaginophagie qui frappait ceux qui sortaient des séminaires au Sud-Cameroun à l'époque coloniale. Ainsi le texte du colonisateur fait silence sur le discours pré-chrétien destiné à s'effacer devant la vision que diffusent les puissantes institutions coloniales.

Écrire : grenier à souvenirs à la manière des Blancs

L'existence même d'un journal écrit de la main de narrateurs comme Denis ou Toundi pose certains problèmes, car la présence d'un tel témoignage écrit va à l'encontre de toute attente, péchant contre les règles de la probabilité. C'est ce que remarque dans ses notes de lecture le critique Pascal Pia :

*Il faut croire que le pauvre Toundi, tout naïf qu'il fût, possédait des talents de portraitiste et même de caricaturiste, que son innocence n'eut pas permis de soupçonner*²¹.

Pendant, ce type d'infraction aux règles de l'ordre colonial — la prise de parole par un narrateur noir — marque de son signe distinctif Jean-Marie Medza, Aki Barnabas, Toundi et Denis. La condition de Noir colonisé, et cela est d'autant plus vrai pour le domestique noir, présuppose un accès très limité au savoir fondé dans l'écriture. Si Jean-Marie Medza, mûri par le passage du temps, retrouve une sorte d'authenticité, Aki Barnabas, au contraire, ne réussira pas à se défaire du carcan culturel occidental qui insuffle son discours d'une préciosité ridicule. Ce narrateur fera toujours figure de celui qui a été exclu du banquet culturel occidental, obligé d'en mendier quelques miettes pour étoffer son discours.

L'accès au savoir chez un domestique noir comme Toundi est une infraction à l'ordre colonial. C'est d'ailleurs parce qu'il ne tient pas rigoureusement compte de cette donnée fondamentale que l'instituteur blanc dans *Une Vie de boy* est perçu comme un traître par les autres Blancs. Lorsqu'il affirme : « Les petits Noirs sont aussi intelligents que nos petits » (49), c'est une affirmation qui frise l'hérésie. Apprendre à lire et à écrire aux Noirs, c'est leur ouvrir la voie du savoir — la « *via rupta* » — qui donne accès au pouvoir²². Dans l'ordre colonial, comme d'ailleurs dans toute société, la production de discours se limite aux ayant-droits²³.

Alphabétisé, Toundi réfléchit sur sa propre situation existentielle comme il ne l'a jamais fait auparavant :

Rien ne vaut cette richesse [lire et écrire], bien que je sache maintenant ce que c'est que d'être mal habillé (23).

Lire apporte, comme le péché originel, la conscience du bien et du mal qui permet à Toundi de saisir la vraie nature de sa situation dans l'ordre colonial. L'écriture est alors capitale dans le développement du sentiment de soi, de l'individuation²⁴.

Cependant, l'écriture qui favorise le développement de la réflexion sur le plan personnel est, au niveau de la société, l'apanage du pouvoir. Ainsi, « richesse » d'un côté, l'écriture n'est, de l'autre, qu'un moyen permettant à Toundi de mieux saisir la nature de son asservissement. Toundi voit soudain que la possibilité d'acquérir les manières de Blanc ne lui donne pas pour autant les privilèges de cette race. Ceci dit, voyons pourquoi et comment Toundi acquiert l'écriture.

La situation de domestique noir interdit à Toundi de poser directement son regard sur les Blancs, l'obligeant — tel un voyeur — à en voler l'image. Il se passe un processus semblable au niveau de la production écrite du journal, production qui lui est à priori interdite, car tenir un journal, c'est faire de l'histoire à l'échelle individuelle. Cependant, Toundi est, par définition, de ceux qui sont exclus du passé qui s'étale dans la chronique ou dans toute autre forme de documentation historique écrite²⁵. « L'écriture, note Derrida, ouvre le champ de l'histoire — du devenir historique » (1967 : 43).

Puisque l'homme colonisé est d'office exclu du mouvement historique des peuples possédant l'écriture, c'est la machine coloniale qui s'arrogera le droit de lui fabriquer un passé, ainsi que le précise Fanon :

Le colonialisme ne se satisfait pas d'insérer le peuple dans ses mailles, de vider le cerveau colonisé de toute forme et de tout contenu. Par une sorte de perversion de la logique, il s'oriente vers le passé du peuple opprimé, le distord, le défigure, l'anéantit. Cette entreprise de dévalorisation de l'histoire d'avant la colonisation prend aujourd'hui sa signification dialectique (1976 : 144).

Cette entreprise vise à tenir en main la destinée de l'homme colonisé et, pour citer Grivel, « de lui façonner un esprit, de lui imposer sa conscience » (1973 : 325).

Cependant, le journal de Toundi est l'emblème du refus de cette domination. C'est à la première page du journal que nous découvrons ce qui pousse Toundi à voler — tel un Prométhée — l'écriture des

Blancs. Toundi confie alors qu'il avait jeté un coup d'œil — manière d'effraction ou de vol — dans le journal du père Gilbert. Le narrateur note qu'à la lecture du passage où le missionnaire relate une punition infligée à Toundi :

J'en ai senti à nouveau une brûlure aux fesses. C'est curieux, moi qui croyais l'avoir oublié... (13.)

Toundi perce soudain le mystère de cette « manie de Blancs » de tout noter. Non seulement les mots inscrits sur la page par le missionnaire font surgir un moment du passé depuis longtemps oublié mais, telle la madeleine de Proust, ils ouvrent le riche réservoir des sensations liées à ce moment révolu. Ce que Toundi découvre aussi, c'est un trait distinctif du macro-ethnos : l'écriture comme moyen incomparable de cumulation du savoir. Sa découverte est comme l'emblème de la société beti — au capital intellectuel jusqu'alors oral — qui se trouve au seuil de l'écriture.

Découvrant l'utilité de l'écriture en lisant le journal de son tuteur, il se forme alors le projet d'employer l'écriture pour se constituer, lui aussi, un « grenier aux souvenirs » (13), comme il le note à la première page de son journal. Il ne s'en servira donc pas à la manière souhaitée par son tuteur qui lui apprend les rudiments de la lecture et de l'écriture, afin qu'il s'initie aux enseignements du christianisme.

Dans son étude sur l'alphabétisation, Goody appelle les tuteurs tels le père Gilbert des « gourous » de la lecture et de l'écriture; détenteurs du pouvoir, ils sont les médiateurs entre le savoir — qu'ils définissent et classent — et l'apprenant. Thomas Melone décrit ainsi le résultat de l'enseignement qu'ils dispensent :

(il) n'aide à prévenir aucune mésaventure (et) s'avère dans sa finalité plus aliénant que libérateur, en raison de ses objectifs et de ses méthodes et pour finir installe le jeune initié dans le malaise... (1971 : 274.)

Ainsi, l'ascendance du missionnaire sur le jeune Noir conditionne la nature des inscriptions notées dans le premier cahier de Toundi. Jusqu'à la page 31, le journal repose sur l'identification entre Toundi et son bienfaiteur, car le père Gilbert est un père idéal sur lequel Toundi se modèle pour se créer son grenier à souvenirs. Les notations écrites de Toundi sont alors pour lui une expérience dont l'issue n'est pas claire, comme d'ailleurs il le dit lui-même : « Je ne sais pas quel plaisir cache cette manière de Blanc, mais essayons toujours » (13).

À ce stade, Toundi écrit certes sans la sanction du tuteur, mais sans

non plus remettre en cause son « gourou ». Ainsi, ce qui pousse Toundi à franchir le seuil de l'écriture c'est le désir d'imiter son maître. L'action de copier est, cependant, une forme de négation de soi, car le poids du modèle prime sur celui du néophyte à l'écriture²⁶. Tel un Robinson Crusoé, créateur de Vendredi, fils parfait et élève modèle, le père Gilbert se crée un Pygma- lion²⁷. Conscient de sa dépendance totale sur son « gourou », Toundi s'exclame : « Je dois ce que je suis devenu au père Gilbert. » (22.) Le missionnaire est dès lors tout naturellement digne d'imitation, parfait initiateur aux manières de Blanc, projet qui sous-tend l'odyssée initiatique de Toundi. Ainsi, le désir d'imiter la forme écrite rejoint-il celui de se blanchir, seule option qui reste à ce rescapé de l'initiation traditionnelle.

Non seulement l'écriture permet à Toundi d'imiter son maître, mais elle lui permet de se doter d'une histoire. L'écriture — au niveau des peuples — est liée à cette même tentative de maîtriser le temps, de créer de l'histoire :

*On sait maintenant, à partir d'informations certaines et massives que la genèse de l'écriture... a été presque partout et le plus souvent liée à l'inquiétude généalogique*²⁸.

Se dire —se donner une généalogie comme le fait Toundi — est une manière de remettre en cause le discours de ceux qui ont droit à la parole : les détenteurs du pouvoir. Puisque ceux-ci ont droit au discours sur le Noir ; écrire, pour ce dernier, ne peut être que subversif. Cependant, tant que le père Gilbert restera en vie, tout ce que dit Toundi reste sagement à l'image du modèle proposé par son tuteur : « Je vais pouvoir tenir comme lui un journal », dit-il (13).

Changer de cap : entrer dans le « double-hind » linguistique

Le père Gilbert disparu, Toundi quitte l'enceinte de la mission pour pénétrer dans une nouvelle sphère initiatique, celle de la Résidence du commandant colonial. Ce changement laisse sa trace sur l'écriture de Toundi. Le passage de Toundi à la Résidence symbolise le passage du stade de la culture fondée en partie sur l'oralité à celui fondé surtout sur l'écrit. La mission, stade intermédiaire entre l'oralité et l'écrit — plus précisément entre l'ewondo et le français — facilite la transition vers un monde où l'ewondo n'a plus droit de cité. Les trois sphères initiatiques qui mènent Toundi vers l'écriture peuvent être envisagées comme suit :

Mission		

Apprentissage		
rapports d'autorité/abominé		
français/français		

Venant du village où tout rapport entre individus était fondé sur l'oralité ewondo, Toundi passe à la Mission où ce genre de rapport existe certes toujours, mais où l'apprentissage à la lecture et à l'écriture introduit d'autres modalités de rapports entre les gens. Ces techniques permettent de différer (par le temps ou l'espace) la communication humaine, tout en introduisant le français comme moyen alternatif de communication. Cependant, lorsque Toundi passe à la Résidence, il découvre que la langue française sert à d'autres fins que la simple communication.

Dans ses rapports avec Toundi, le commandant utilise le langage pour désorienter son domestique. Par exemple, lorsque Toundi laisse tomber sa casquette par terre le commandant lui dit : « Tu la ramasses ta casquette ? » (135.) Puisque Toundi ne s'exécute pas avec la rapidité souhaitée, le commandant lui lance un : « mais... prends ton temps », fortement empreint d'ironie, ironie que le domestique est incapable de saisir. Prenant son maître au pied de la lettre, Toundi ne se presse pas et reçoit en retour une sévère punition corporelle de la part du commandant. Toundi ne sait plus alors sur quel pied danser, car les paroles du maître semblent cacher un sens dangereux qui lui est inaccessible. Il se trouve en effet victime du « double-bind » classique :

Le stratagème prototypique de la terreur exercée par le moyen du langage est le fameux double-bind, l'injonction contradictoire, qui consiste à assortir une demande explicite d'un appel affectif en sens contraire de manière à bloquer le sujet dans une situation sans issue (Thévoz, 1978 : 114).

Toundi est en effet terrorisé par la langue française, car ses règles d'emploi lui restent insaisissables : il devient dès lors impossible pour lui de satisfaire son nouveau maître. Cependant, du côté du commandant, l'emploi qui est fait de la langue ne sert qu'à souligner son appartenance à la caste qui sait manier cet outil du pouvoir. Ainsi, la terreur verbale instituée par le « double-bind » pousse Toundi au sollipsisme en ce qui concerne la langue française.

Son discours avec les locuteurs français se raréfie alors, se transformant pour la plupart en monosyllabes, vocables perçus comme étant moins susceptibles de réveiller le courroux des maîtres aux réactions imprévisibles. Après son arrestation, Toundi n'arrive même

plus à formuler la réponse monosyllabique requise :

— Eh bien toi ! Qu'en dis-tu ?

— Tu connais la personne dont il s'agit ?

— Oui, mon commandant.

— Où est-elle ?

— ... (164.)

Le père Gilbert disparu, le journal qui avait été jeu d'imitation du maître est coupé de cette fonction originelle. À partir du moment où Toundi se trouve à la Résidence, l'écriture perd son caractère d'expérimentation amusée pour devenir une quasi-nécessité. Non seulement écrire lui permet de déjouer l'isolement de son groupe culturel d'origine, mais tenir un journal devient un refuge contre les dangereux aléas de la langue française. Bien qu'il nous soit parvenu, sous sa forme typographiée, en français, il ne faut pas oublier que le journal de Toundi est à l'origine, selon la convention établie par le narrateur de la préface, manuscrit en ewondo [29](#).

Écrit en ewondo, le journal est une manière d'affirmation culturelle vis-à-vis du français, car autrement cette convention introduite sous la plume du narrateur de la préface serait sans fonction véritable. Toundi se trouve alors libéré de sa peur devant l'obligation de parler français, ce qui l'oblige à contrôler sans cesse sa parole. Il est également libéré de l'emprise de son tuteur, comme le montre son attitude nouvelle envers la religion catholique. Loin de la mission, Toundi est alors affranchi du type d'énoncé que suppose son inféodation au missionnaire et qui caractérise Denis dans *Le Pauvre Christ de Bomba*, par exemple.

Ayant pénétré chez les Blancs, Toundi perçoit clairement que son médiateur, en lui apportant la clef du savoir occidental, avait joué un rôle à la fois bénéfique et maléfique. Bénéfique parce qu'il est porteur de savoirs insoupçonnés, maléfique parce qu'inféodé à une doctrine coloniale meurtrière. Cette perception vis-à-vis des Blancs entraîne un changement majeur dans la stratégie qui sous-tend le journal de Toundi, modification évidente dès le début du deuxième cahier. Celui-ci s'inaugure sous une inscription affirmant que « Les Blancs sont... percés à nu » par les Noirs, suivi de la constatation suivante : « Toutes ces femmes blanches ne valent pas grand-chose... » (109.) Ainsi, au deuxième cahier, le projet de Toundi n'est plus d'apprendre les « manières de Blanc » mais plutôt de les remettre en cause à travers le regard qu'il couche dans l'écriture.

Toundi peut enfin s'exprimer par écrit en toute liberté, sans avoir à répondre personnellement de ce qu'il produit. Cette relation entre le narrateur et son journal-refuge est une fiction absolument nécessaire au conditionnement idéologique du lecteur. Ce dernier aura alors l'impression — malgré le prologue et son traducteur — de se trouver devant un écrit brut — sans retouches, ni intermédiaire — auquel il peut faire confiance³⁰.

Si Toundi écrit dans une telle liberté, le lecteur sera d'autant plus prêt à accepter les notations du journal comme étant de véridiques révélateurs de la réalité coloniale. Né du sentiment de non-appartenance au micro-ethnos, comme au monde des Blancs, le journal déjoue l'agression de la langue française contre Toundi, tout en s'appropriant la confiance du lecteur. Confiance aisément accordée, à la lumière de deux conventions supplémentaires : le journal fut trouvé par hasard dans le baluchon du défunt, et surtout, il ne fut pas destiné à être publié.

Écriture refuge, mais aussi écriture du refus, car Toundi refuse l'asservissement à la langue française et aux idées transmises par le missionnaire. Le journal tenu par ce « voleur d'écriture » prend alors une coloration éminemment désinvolte, subversive même, car, comme nous l'avons noté, il se crée un passé, une identité. Qu'est-ce sinon une tentative chez Toundi de se donner le statut que l'ordre colonial lui refuse³¹ ?

Bien que l'écriture du journal recèle indubitablement un élément subversif, écart, *via rupta* par lequel un savoir inédit naît au monde, son existence reste néanmoins problématique. Si, comme le note Goody à la suite des travaux de Whorf sur les Hopi, le journal est une des formes écrites qui suivent inmanquablement l'introduction de la culture européenne, faut-il alors voir le journal de Toundi comme signe de la force récupérative de la culture occidentale, ou bien comme l'événement aléatoire qui échappe aux prévisions de cette culture ?

Pour répondre à cette question il faut tenir compte du fait qu'il existe en fait *deux* journaux de Toundi : celui — sorte de pré-texte — écrit en ewondo de sa main, au crayon sur les cahiers d'écolier, et l'autre, la *version* du traducteur, imprimée en français qui est la seule à laquelle le lecteur a accès. Qu'il y ait eu un traducteur à la publication implique que le texte manuscrit a perdu une partie de son caractère originel. Car la pratique de la traduction, tout comme l'impression typographique, annule une partie des unités sémantiques réservées à l'ewondo et au graphisme personnel de Toundi.

Le lecteur sera alors hanté par la trace de la main de Toundi sur les pages de son cahier, trace effacée par le traducteur. S'il est vrai que la structure linguistique que l'individu reçoit de son entourage est essentiellement responsable de la façon dont s'organise sa conception du monde, le passage de l'ewondo au français ne risque-t-il pas de déformer la conception du monde de Toundi³² ? Sans doute introduite pour accroître la confiance du lecteur d'*Une Vie de boy*, la fiction de l'écriture ewondo se retourne paradoxalement contre cet objectif, car c'est ce qui permet au doute de planer sur le journal de Toundi : nous ne saurons jamais dans quelle mesure son écriture a été refoulée/respectée par le traducteur. Mais peut-être cette convention joue-t-elle, en dernière analyse, un rôle qui cadre effectivement avec le but idéologique du roman visant à remettre en cause l'ordre colonial. La fiction du pré-texte en ewondo n'existe-t-elle pas précisément pour nous dire que les cahiers n'ont jamais existé, n'ont jamais eu la moindre possibilité d'exister dans l'ordre colonial ?

Pour Oyono, ce sont les stéréotypes de l'une et de l'autre race qui gouvernent cet ordre colonial. La stratégie narrative dans *Une Vie de boy* vise à déstructurer ces stéréotypes afin de laisser transparaître la nature des rapports humains sous domination coloniale. Le journal, réduisant au maximum l'écart entre narrateur et protagoniste, ainsi que l'emploi d'un narrateur jeune, non initié à la société coloniale, permet d'exploiter au maximum les stéréotypes. De par son inexpérience, Toundi acceptera d'autant plus facilement le missionnaire, le commandant et Madame Decazy comme des paragons d'intelligence de puissance, de bonté et de beauté³³.

D'un côté, les protagonistes blancs, tels le père Gilbert et l'instituteur, voient en Toundi le stéréotype du bon sauvage qu'il faut sauver de la tradition pré-chrétienne. De l'autre, les Blancs tels le commandant, le régisseur de prison et Madame Decazy voient en lui les stéréotypes qui font du Noir un être frustré, superstitieux, malodorant et voleur³⁴. Au fil de son contact avec les colons, l'écriture de Toundi se raffine comme instrument de déstructuration du monde colonial, lieu de son initiation.

Déstructurer les rouages du monde colonial, remettre en cause le code des comportements, ne peut que susciter le courroux du colon. Bien que subversive, la tentative de Toundi ne permet qu'une évasion momentanée, par le truchement du journal, hors des codes du monde colonial. Contrairement à Jean-Marie Medza, Aki Bar-nabas et à Denis, l'odyssée initiatique de Toundi le conduit à la mort, non au stade d'évolué qu'il avait tant convoité³⁵.

- 1 C'est nous qui soulignons ici et dans les passages qui suivent.
- 2 Nous en avons relevés au moins 25 aux pages suivantes de *Mission* : 18, 30, 71, 76, 78, 114, 119, 153, 154, 168, 171, 173, 177, 189-190, 191, 198, 210, 212, 213.
- 3 Ces raccourcis rappellent la distinction entre la scène et le sommaire établie par W. C. Booth, qui précise que Sartre « laisse sa passion pour le « réalisme temporel » lui dicter une scène où le sommaire s'impose », W. C. Booth, « Distance et point de vue », *Poétique du récit* (Paris : Seuil (Points), 1977), p. 98. Ici nous sommes devant un phénomène inverse; cet appel à la mémoire défaillante agit comme une sorte de sommaire, éliminant la scène superflue.
- 4 On en trouve des exemples aux pages suivantes de *Mission*, pp. 21, 94, 111, 74, 199, 212, 233.
- 5 Robert Greene souligne un phénomène similaire chez Emma Bovary : l'héroïne de Flaubert habite un univers discursif essentiellement créé par les hommes et qui est la négation même de sa propre réalité. « Clichés, Moral Censure, and Heroism in Flaubert's *Madame Bovary* », *Symposium* (Winter 1978), 294-295.
- 6 Albert Gérard a souligné l'ironie « swiftienne » de la technique narrative employée par Mongo Beti, où Denis est incapable de voir la portée de ce qu'il raconte. « Le Missionnaire dans le roman africain », *Revue générale belge*, 99 (août 1964) 51.
- 7 Laverdière note qu'on appelait le missionnaire « Fada Money » (Father Money) au Cameroun occidental. Cf. « L'image du missionnaire dans la tradition orale » (Paris : chez l'auteur, 1977), p. 33.
- 8 Scholes et Kellogg confirment que l'absence d'écart temporel dans ce genre de narration produit de l'ironie : « Young picaros who tell these stories without [a] temporal perspective tend to be seen by the reader across the ironical gap » (264).
- 9 C'est ce que précisent Scholes et Kellogg : « The special burden of enjoyable ratiocination, as he seeks to understand what the character telling the story cannot himself comprehend » (263). De son côté, Iser note que dans pareille circonstance le narrateur est aveugle devant ce que révèlent ses jugements (« is unable to recognize himself in the mirror of his own judgements ») (150).
- 10 Il est question de sommeil aux pages : 21, 32, 56, 82, 83, 110, 127, 144, 176, 264, 271.
- 11 Denis parle de ses insomnies aux pages : 21, 32, 82, 83, 110, 127, 176.
- 12 Denis est obsédé autant par le besoin de se confesser, que d'éviter de révéler sa faute au père Drumont. Peu après sa faute, Denis songe à se confesser au vicaire : « Ce qui m'est arrivé ne le scandaliserait pas et il ne m'en voudrait pas » (142).
- 13 Ce rôle attribué au R.P.S. peut paraître paradoxal si l'on ne tient pas compte du fait qu'au cours de la tournée en forêt ses idées sur la sexualité ont évolué. Lors de sa dernière conversation avec l'administrateur, le missionnaire songe aux aspects du catholicisme qu'il faudrait éliminer afin de faire « un christianisme à l'usage des Noirs » : « Comment faire admettre sincèrement le principe de la monogamie à un homme d'ici ? La pureté sexuelle, l'abstinence sexuelle leur sont totalement inconnues » (203).
- 14 Le missionnaire entend les confessions des villageois aux pages 26, 38, 41, 73, 86.
- 15 Scholes et Kellogg notent que le journal comme confession autobiographique prend naissance sous l'Empire Romain, précisant le rôle fondamental de Saint-Augustin dans le développement de cette forme d'écriture (1966 : 73 et 79). Voir à cet égard le chapitre que Françoise Lionnet consacre à Saint-Augustin dans *Autobiographical Voices : Race, Gender, self-portraiture* (Ithaca : Cornell Univ. Press, 1989).
- 16 Notons que la confession se retrouve dans plusieurs autres œuvres camerounaises; à part *Le Pauvre Christ de Bomba* et *Une vie de boy*, nous avons également *Lettre ouverte à sœur Marie-Pierre* de Patrice Etoundi- Mballa où le narrateur se confesse à

celle qu'il a aimée, maintenant devenue religieuse. Dans *Chemin d'Europe*, la confession est le moyen par lequel Aki Barnabas se rendra en Europe. Et dans *Un sorcier blanc à Zangali* de René Philombe, le protagoniste, Azombo, met la confession catholique et celle qui précède le rite tsoغو sur le même pied d'égalité.

17 Ces repères temporels existent, certes, comme dans l'exemple suivant : « Maintenant que je suis bien loin de ce conflit qui me bouleversa jadis, que les années, la vie m'en ont libéré... » (13). Elles ne sont pas, cependant partout évidentes comme dans *Mission terminée*.

18 Richard Bjornson précise que le narrateur souhaite donner une image favorable de lui-même et de son courage devant la vie (1991 : 82).

19 Ce n'est pas à dire que l'ironie soit absente du texte ou que la portée générale de l'aventure de Barnabas échappe au lecteur. Il est d'ailleurs un cas où cette dernière possibilité est évoquée par Barnabas qui utilise la première personne du pluriel : « Je me voyais — notre ambition de ces années-là — jeune fonctionnaire... » (11.) C'est que le fonctionnement idéologique du texte ne met pas ces aspects en valeur.

20 M. -F. Ninyono-Nkodo précise également que l'ambition de Barnabas fait de lui un Julien Sorel (1978 : 12).

21 Pascal Pia, *Carrefour* (29 février 1959) cite dans Monique et Simon Battestini et R. Mercier, *Ferdinand Oyono* (Paris : F. Nathan, 1964), p. 59.

22 J. Derrida, *De la grammatologie* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1967), p. 107, explique le concept de la *via rupta* productrice de changement. La peur de cette *via rupta* a longtemps caractérisé la bourgeoisie en France comme le témoigne cette citation :

« Un bouvier robuste, ignorant la lecture et l'écriture, ne sachant que son catéchisme et le pratiquant, dressé au labourage par la simple routine, est plus respectable, plus utile à l'État que cinq cents écrivains... » V. de Laprade, *L'Éducation libérale, l'hygiène, la morale, les études* (Paris : Didier, 1873), cité in C. Grivel, p. 324.

23 C'est ce que souligne Foucault : « Dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité » (1971 : 11).

24 J. Goody, dans *Literacy in Traditional Societies* signale ce rôle pour l'écriture (Cambridge, at the University Press, 1968), p. 62.

25 Goody note : « In contrast to the homeostatic transmission of the cultural tradition among non-literate peoples, literate society leaves more to its members » (1968 : 63).

26 C'est aussi, comme le note Grivel, « croire à la valeur absolue du modèle, s'y conformer, c'est-à-dire, se laisser aveugler par lui » (1973 : 365).

27 Voir à cet égard la discussion de la relation Robinson Crusoe/Vendredi dans M. Robert, *Roman des origines et origines du roman* (Paris : Grasset, 1972), pp. 152-55).

28 Derrida, 1967 : 182. Ce souci est toutefois présent dans les poèmes épiques au Cameroun où « chaque poème débute toujours par une généalogie ou une suite de généalogies » et où le chanteur s'affirme vis-à-vis de son public en se réclamant de ses pères et ancêtres. Eno Belinga, *Littérature et musique populaires en Afrique noire* (Paris : Cujas, 1966), p. 118.

29 Cette convention, introduite par le narrateur du prologue pose elle-même plusieurs problèmes du point de vue de la socio-critique. Car, si Toundi a appris à écrire l'ewondo du père Gilbert, il est vraisemblable qu'il ait appris l'orthographe pratiquée alors au Cameroun; fondée essentiellement sur celle du français, elle faisait abstraction des trois tons porteurs de signification linguistique. Ceci rendrait suspecte la traduction du narrateur car, l'orthographe missionnaire n'indiquant pas

les tons, le traducteur n'aurait eu aucun moyen de déterminer le sens de certains énoncés à orthographe identique mais de sens différent suivant le ton employé. Voir la discussion de Raphaël Nyam sur le problème de la tonétique et l'orthographe missionnaire dans la préface de T. Tsala, Dictionnaire *Ewondo-Français*, p. XXVII et suiv.

30 Dans *Le Langage de la rupture*, Michel Thévoz décrit ainsi les écrits bruts :

On considérera comme écrits bruts des textes produits par des personnes non cultivées, ignorant... les modèles du passé, indifférentes aux règles du bien-écrire, totalement étrangères par conséquent à l'institution littéraire, au monde des éditeurs, des critiques et des lecteurs (1978 : 11).

31 C'est ce projet qui, selon Knipp, sous-tend la poésie africaine. Les poètes créent ce qu'il appelle « a usable past, making it a measure for evaluating the present », T. Knipp, « Poets and Politics : Speculation on Political Roles and Attitudes in West African Poetry », *African Studies Review* XVIII : 1 (Apr. 1975), 40.

32 A. Martinet explique le rôle fondamental entre langue maternelle et conception du monde dans « Réflexions sur le problème de l'opposition verbonominale », *Journal de Psychologie normale et pathologique* (1960), 5-13, cité in G. Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction* (Paris : Gallimard, NRF, 1963), p. 50.

33 Pour ce qui concerne Madame Decazy, Storzer note qu'au prime abord : « Her reserve, her purity and inaccessibility, her almost superhuman beauty [is] within the context of an aesthetic that accepts white as beautiful and black as ugly. » G. Storzer, « Narrative Technique and Social Relations in Ferdinand Oyono's *Une Vie de boy* and *Le Vieux Nègre et la médaille* », *Critique* 19 : 3 (1978), 97.

34 C'est pour cette raison que le Commandant menace — en petit nègre — Toundi du pire si jamais il commet un vol : « petit Joseph pati roti en enfer » (37), car Toundi est : 1) incapable de comprendre la langue normative; 2) il est un voleur potentiel; 3) il n'y a que la menace de l'enfer qui puisse « prendre » chez un être superstitieux. Madame, qui s'étonne devant le célibat de Toundi, état qui va à l'encontre du stéréotype du Noir comme être mu par la sexualité, lui conseille de se marier et de fonder une famille et même une « grand famille » (p. 89). Gênée par la présence culpabilisante du domestique, Madame Decazy s'exclame peu avant l'arrestation de Toundi :

— Ça sent... ça sent... ici... Va ouvrir ce volet, m'ordonna-t-elle.

Et Madame de continuer :

— Quand on a des nègres... il faudrait que toutes les issues soient toujours largement ouvertes... (161).

Même les plus grands esprits occidentaux sont sous l'emprise du stéréotype qui confine le Noir à sa sexualité. C'est au moyen de ce stéréotype que Sartre explique la poésie noire :

Pour nos poètes noirs au contraire, l'être sort du Néant comme une verge qui se dresse;... le Nègre retrouve le velouté de la peau humaine, il se caresse au ventre du sable, aux cuisses du ciel : il est « chair de la chair du monde »... il est tour à tour la femelle de la Nature et son mâle; quand il fait l'amour avec une femme de sa race, l'acte sexuel lui semble la célébration du Mystère de l'être. Cette religion spermatique...

Et ainsi continue le propos de celui qui, éminemment maître du discours, propage des idées reçues, à l'image de ses propres fantasmes

Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », préface à *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, L. S. Senghor, ed. (Paris : PUF, 1972), p. XXXIII, signalé in Storzer, p. 95.

35 C'est pour cette raison que nous ne pouvons accepter l'affirmation de Storzer que les personnages noirs d'Oyono « break out of that stereotyped existence to find true identity », Storzer, p. 91.

Chapitre VI

Retour de la voix féminine

La première révolution littéraire camerounaise, née du croisement entre l'écriture europhone et la tradition orale du Sud-Cameroun, est essentiellement d'expression masculine. Le corpus littéraire camerounais se transforme avec l'avènement des œuvres d'écrivaines telles Werewere Liking et Calixthe Beyala, où l'on découvre à travers un discours proprement féminin, une voix jadis absente du corpus camerounais.

Se dire, prendre en charge un discours, l'enraciner dans la subjectivité féminine, remettre en question la vision patriarcale du monde, est la deuxième révolution littéraire engendrée au Sud-Cameroun suite à la rencontre coloniale. Celle qui était définie dans les récits des autres se définit elle-même. Celle qui était perçue comme un espace vide où s'écrivaient les textes masculins, écrit son propre texte. Celle qui créait jadis dans l'oralité, entre aujourd'hui dans la société du discours écrit.

Nous avons choisi trois étapes significatives dans le développement de l'écrit féminin camerounais afin de mieux cerner le phénomène qui conduit à l'incorporation de la voix féminine dans le concert littéraire sud-camerounais. Les deux extrémités de cette évolution sont représentés, d'un côté par le tout premier texte féminin camerounais, *Ngonda*, de Marie-Claire Matip qui date de 1954, et de l'autre, par la trilogie de Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987), *Tu t'appelleras Tanga* (1988), et *Seul le Diable le savait* (1990). C'est dans le texte de Matip que l'on voit pour la première fois ce que représente, pour une jeune fille, les transformations du micro-ethnos dus à la colonisation. Œuvre sans fard, car son auteur était encore lycéenne à l'époque, *Ngonda* nous permet de suivre une conscience féminine en quête d'une identité permettant d'intégrer éléments du micro-ethnos traditionnel comme ceux du macro-ethnos colonial représenté par l'école française. *Ngonda* servira alors comme révélateur des débuts d'un phénomène qui a profondément transformé la Camerounaise, comme on peut le constater à travers l'œuvre de Beyala. Contrairement à *Ngonda*, les trois romans de Beyala — bien qu'ils soient également écrits à la première personne — ne relèvent plus du témoignage autobiographique, la présence de l'auteur s'étant éclipsé derrière des personnages pleinement autonomes grâce à la maîtrise d'une technique narrative originale.

Entre ces deux termes de l'évolution de la voix féminine dans le roman

camerounais, on trouve un certain nombre d'œuvres qui manifestent à la fois des caractéristiques de l'autobiographie et de l'imaginaire romanesque. Les romans de cette étape intermédiaire ne cachent point leur projet idéologique : révéler l'injustice du sort réservé à la femme par la société post-coloniale. Nous sommes d'accord avec Kembe Milolo lorsqu'elle qualifie ce genre de roman de « cri d'alarme » ou « d'arme » (1986 : 41). Sous la plume de ces romancières, la narration à la première personne joue alors le rôle de contrepoids de toutes ces voix narratives masculines ayant servi à créer la femme fictive de l'univers romanesque camerounais : Toundi, Denis, Jean-Marie Medza, Aki Barnabas, pour ne nommer que ceux-ci. Notre analyse cherchera à expliquer comment les nouvelles voix féminines proposent une vision toute autre en établissant la validité de l'expérience vécue par les femmes. Un examen de ces romans permet, enfin, de comprendre le phénomène — évoqué dans notre introduction — de la « misovire », de la femme qui, comme la narratrice de Werewere Liking dans *Elle sera de jaspé et de corail*, vit une sorte de guérilla en ce qui concerne ses rapports avec les hommes.

Les trois étapes que nous avons choisies marquent une évolution chronologique du discours littéraire féminin au Sud-Cameroun qui s'ouvre en 1954. Ce discours s'exprime d'abord à travers le témoignage direct (*Ngonda*), se muant ensuite en fiction autobiographique/didactique puis — dans un troisième temps — il prend une allure proprement littéraire. Dans les romans de Werewere Liking comme dans ceux de Calixthe Beyala, l'expérience féminine nourrit alors un art autonome. En même temps cet art devient source d'autonomie : Beyala est parmi les premières de l'Afrique francophone à vivre de sa plume, Liking de son art¹. Gagnant ainsi leur vie à l'étranger — Beyala à Paris et Liking en Côte d'Ivoire — elles réunissent les deux conditions sans lesquelles, selon Virginia Woolf, l'écrivaine ne peut convenablement créer : être pourvu et d'un toit et d'un revenu².

Autonome, ce discours littéraire s'enracine néanmoins dans une tradition orale féminine. Nous avons déjà montré — dans les chapitres précédents — que, tout comme le roman écrit par les hommes, les œuvres féminines se servent d'éléments venus du micro-ethnos, tels les contes du cycle de l'orphelin, aussi bien que du macro-ethnos, tels le discours biblique. Avant d'aborder l'évolution du discours littéraire euphonne, arrêtons-nous un moment pour essayer de déterminer ce qui aurait constitué la tradition orale féminine et comment circulaient les éléments de ce discours féminin à l'intérieur du micro-ethnos au Sud-Cameroun.

La création lyrique au féminin

Avant de se conquérir un espace à l'intérieur de la nouvelle société de discours écrit, le discours féminin existait dans la société pré-chrétienne. La créativité verbale était loin d'être inconnue chez la femme avant l'avènement de l'écriture. Du peu d'autonomie apparent que certaines sociétés traditionnelles, et par la suite, la société coloniale, accordaient à la femme, il serait faux de déduire que celle-ci fut condamnée au mutisme sans appel. Comme nous l'avons signalé dans notre introduction, au Sud-Cameroun la créativité verbale était pratiquée par la femme. Il est cependant vrai que son art : les contes, chants et la poésie, ne se déployait qu'à l'intérieur d'un champ clos qui s'arrêtait aux frontières de la langue vernaculaire et du groupe constitué par les femmes et leurs enfants.

Le long silence de la femme dans le domaine écrit n'était aucunement synonyme d'absence de créativité verbale : celle-ci s'était exprimée à l'intérieur de la sphère féminine pré-chrétienne. Soit exclue de l'école, soit formée à la sixa, la femme ne commença que vers la fin de la période coloniale à recevoir la formation qui lui permettrait d'écrire le discours qui transforme aujourd'hui l'ensemble de la littérature écrite camerounaise ³.

Pour ce qui concerne les formes d'expression féminines pratiquées autrefois, P. Ngijol avance que ce sont les femmes qui ont découvert le hilun (équivalent bassa du mvet). Les qualités lyriques de la poésie de l'hilun seraient alors d'origine féminine, de même que ses caractéristiques épiques seraient le fait des hommes (Ngijol, 1976 : 76-77). De son côté, Emmanuel Soundjock souligne la différence de style qui caractérise la récitation de la même épopée bassa, *Ngen mbak*, selon qu'elle est chantée par un homme ou une femme. « L'un prend le récit dans l'ordre chronologique... tandis que Ngo Oum [la femme] prend le récit dans un ordre plus dramatique qui tient l'auditoire beaucoup plus en haleine. » (« Introduction à la littérature orale », Ossama, 1976 : 8.) Soulignant l'effet de l'art féminin des contes, Léon-Marie Ayissi rappelle les soirées de son enfance :

*L'une des filles commençait la partie la plus lyrique de la soirée : Nkana. Durant des heures, on s'abandonnait à ce monde d'imagination. Les plus sensibles... rentraient le visage mouillé de larmes et la gorge serrée de sanglots. Au cours de ce divertissement, le monde réel était comme anéanti... on ne sentait même plus le conteur*⁴ (1968 : 7).

Les témoignages recueillis au Cameroun à propos de ces activités

exclusivement féminines permettent de mieux comprendre la Sud-Camerounaise. Puisque la tradition du mvvet et l'initiation Sô que nous avons utilisées pour asseoir certaines de nos analyses préalables sont le propre de la sphère masculine dans la société pré-chrétienne, notre analyse du discours féminin se fonde dans leur équivalent féminin. Nous utiliserons alors comme référents deux traditions :

celle de l'expressivité verbale féminine — la poésie Bikud-Si — et celle de l'initiation — le *mevungu* — afin d'enraciner notre analyse dans une vision féminine de l'existence⁵.

Dans cet ordre d'idées, les Bikud-Si fournissent l'exemple capital de la créativité lyrique féminine au Sud-Cameroun, illustrant bien l'originalité du discours de la femme. Nullement un décalque du discours masculin, cette poésie chantée et dansée entre femmes possède ses propres caractéristiques qui comprennent surtout sa nature intime et lyrique aussi bien que les thèmes traités. Comme dans les confessions, la poétesse des Bikud-Si parle au nom d'un « je »; cependant, ce « je » s'exprime non pour avouer sa culpabilité, mais pour faire valoir certaines aspirations profondément féminines. Dans les transcriptions faites par Stanislas Awona des enregistrements de Bikud-Si du Centre Fédéral Linguistique et Culturel camerounais, nous trouvons que cette poésie exprime, par exemple, sa sexualité (les états d'âme de la jeune femme au seuil de la puberté), sa place dans la société (désirs quant à l'union conjugale idéale et à la maternité); elle comprend aussi des réminiscences d'enfance et des chants funèbres (Awona, 1979 : 87). Il est frappant de noter que certains des thèmes et des idéaux de la culture féminine pré-chrétienne exprimés dans la poésie de Bikud-Si se retrouvent dans *Ngonda* de Marie-Claire Matip, aussi bien que dans la nouvelle vague des romans féminines. Leur permanence suggère qu'il existe effectivement un discours féminin sud-camerounais, que son expression soit orale ou écrite.

Aux sources de la créativité : le croissant irréductible féminin

Essentiellement définie comme élément dans un ensemble polygame, la Sud-Camerounaise à l'intérieur de cet ensemble était destinée à reproduire la société. Ce qui échappait à cette fonction primordiale, se vivait en marge de l'ensemble androcentrique, dans la sphère sociale féminine. Si « la sphère culturelle féminine coïncide en grande partie avec la sphère masculine... il existe un croissant irréductible... qui échappe au contrôle de l'idéologie officielle et qui est le lieu de la critique, de la théorie et de l'art féminin⁶ ». L'art féminin qui émane de ce croissant irréductible est constitué — en partie — par la poésie

bikud-si, ainsi que par certains rites tels le mevungu. C'est donc à l'intérieur de ce « croissant irréductible » que nous situons le discours pré-chrétien proprement féminin⁷. C'est à ce croissant irréductible, où la tradition orale se transmet d'une génération de femmes à l'autre, que fait allusion Calixthe Beyala dans le passage suivant, tiré de *Seul le Diable le savait* :

Enfant, dans les bras de sa mère, elle écoutait les histoires de fantômes et de revenants, toutes ces histoires qu'elle-même m'avait racontées plus tard... (116.)

Cependant, de nouvelles circonstances, à l'époque coloniale, vont placer certaines femmes sur une voie les conduisant hors de cet espace, bien loin de l'ensemble polygame androcentrique; qu'advient-il alors du croissant irréductible, de la sphère féminine préchrétienne, de l'art et du discours qui la caractérisent ? La réponse à cette question capitale se trouve dans *Ngonda* de Marie-Claire Matip, comme dans les autres œuvres analysées plus loin.

Affirmer qu'il existait cet espace irréductible de créativité verbale féminine dans la société traditionnelle, va à l'encontre d'une certaine conception de la femme ayant cours au sein de la critique contemporaine. Celle-ci tend à voir le mutisme féminin comme caractéristique principale de la femme traditionnelle. Si ce mutisme est l'expression juste de l'absence de pouvoir de la femme vivant dans un monde androcentrique, il ne faut toutefois pas en conclure à l'absence de créativité verbale féminine. Dans la perspective adoptée par certains critiques, l'absence du pouvoir politique et social de la femme devient synonyme de l'absence du genre de créativité que nous venons d'évoquer plus haut.

Un exemple de cette tendance à ne voir que le mutisme de la femme traditionnelle, se trouve dans la fortune qu'a connu le proverbe beti : « Les femmes n'avaient pas de bouche. » Figurant parmi les témoignages recueillis vers 1971 au Sud-Cameroun auprès des femmes beti par Jeanne Vincent, ce commentaire sur le mutisme de la femme est devenu en quelque sorte l'aune à laquelle se mesure la condition féminine africaine. Cependant, dans l'introduction à son livre, la chercheuse française a elle-même éliminé une partie de l'interview dont est tiré le proverbe, décontextualisant l'énoncé en question, pour les besoins du moment (11). Par la suite, la critique néerlandaise, Mineke Schipper, donne à cet énoncé une place de choix parmi les proverbes illustrant la condition féminine africaine, dans *Unheard Words...* (1984 : 20 et passim). Le critique américain, Christopher Miller, reprend à son tour le même proverbe qu'il met en exergue à un

chapitre sur les romancières sénégalaises (*Théories of Africans*, 1990 : 246). Il juxtapose cependant au proverbe beti une affirmation contraire, tirée de Camara Laye qui souligne que la parole était un art féminin. Miller plaide alors pour une plus grande contextualisation : peut-on parler de la femme en général lorsqu'il s'agit de cultures aussi divergentes que celles des Beti, des Malinké et des Woloff ? Est-il juste de décrire la femme contemporaine en se servant de concepts qui avaient cours dans le monde traditionnel oral⁸ ? (Miller, 1991 : 246-257.)

Si l'on reprend le proverbe beti en question pour le recontextualiser dans l'interview rapportée en entier dans le corps du livre de Madame Vincent, le concept du mutisme devient plus net : de toute évidence, il est question de sa manifestation à l'intérieur du mariage. Madeleine, la Sud-Camerounaise interviewée, explique alors que :

Avant le christianisme, il n'y avait pas de chemin entre mari et femme, pas de moyen de s'exprimer. Les femmes n'avaient pas de bouche. Le christianisme leur a donné la parole (Vincent, 1976 : 69).

Si la femme n'avait pas de bouche à l'intérieur du mariage, peut-on affirmer que le même mutisme sévissait lorsque les femmes se retrouvaient entre elles, ou bien avec leurs enfants ? La réponse à cette question se trouve dans la tradition orale.

Deux proverbes beti relatifs à la femme permettent d'illustrer que le mutisme apparent est engendré par la cloison qui sépare domaine féminin et domaine masculin. Le proverbe, « La poule ne chante pas parmi les coqs », signale que le discours féminin est essentiellement entravé en présence des hommes, mais libre entre femmes (Sop Nkamgang, 1976 : 27). Selon l'abbé Tsala, le proverbe, « L'homme qui va aux cuisines est forcément mesquin », signale l'existence de frontières bien définies entre sphères masculine et féminine : « On se moquait de l'homme qui s'y rendait [à la cuisine]... bien loin d'en être heureuse, la femme en était gênée; elle n'osait plus bavarder librement avec ses amies » (Tsala, 1973 : 62).

À l'image de l'organisation sociale, la communication à l'intérieur de chaque sphère avait ses caractéristiques particulières. On pourrait ainsi concevoir que les femmes pratiquaient une sorte de bilinguisme à différents degrés : elles parlaient « femme » entre elles et « homme », le code dominant, en dehors de la sphère féminine⁹. L'interlocutrice de Jeanne Vincent ne précise-t-elle pas qu'avant « le christianisme, il n'y avait pas de chemin entre mari et femme, pas de moyen de

s'exprimer » ? Pour cette Sud-Camerounaise, c'est le christianisme qui — en transformant le statut de la femme — instaure la possibilité de dialogue entre époux (Vincent, 1976 : 69). Auparavant, le discours féminin pré-chrétien circulait entre femmes, par exemple pendant certains rites comme le *Mevungu* ou l'initiation *Evodo*, et au cours du travail.

Illustrant la circulation de ce discours, un texte de Julienne Niat publié par Lilyan Kesteloot dans *Poètes et Écrivains camerounais* en 1962, fait le portrait de la société féminine, organisée en sociétés de secours mutuel :

Miya... possède la plus grande société de labour. C'est une femme forte, brune, très distinguée. Ses cheveux impeccablement peignés et ramassés en hauteur sont retenus par une couronne de cauris. Sa voix câline et autoritaire à la fois en impose à tout le monde (38).

Comme dans « Femme Noire » de Senghor, la beauté et la distinction font partie des attributs de Miya. Cette dernière est cependant bien plus qu'une incarnation passive de la beauté plastique à la mode de la négritude, car elle maîtrise ses propres moyens de production. Sa force et son rang se reflètent très clairement dans la voix « câline et autoritaire » que lui donne Julienne Niat. Sous l'égide de cette voix de chef, les membres de la société de labour s'expriment entre elles :

Les cultivatrices tout à l'heure muettes comme des carpes, se mettent à bavarder sans arrêt. On parle des dernières nouvelles du jour, de la pluie qui a tardé à tomber, du médium qui prédit une récolte abondante, des jumeaux survenus au foyer d'un voisin... Et ce sont des rires à n'en plus finir¹⁰ (40).

Que ce soit au travail ou dans la créativité verbale rythmée, le discours féminin circule, comme par exemple dans les berceuses ou la poésie des Bikud-Si. D'ailleurs, dans un des poèmes de cette dernière catégorie, la narratrice signale sans ambages son intention de continuer à s'exprimer :

La seule condition pour me faire taire
Est que tu ailles au marché,
Dans une boutique payer un cadenas,
Et venir me fermer la bouche à clé ! (Awona, 1971 : 91.)

Ainsi, contrairement au mutisme absolu souvent supposé être le cas de

la femme camerounaise, elle avait effectivement une bouche, et savait s'en servir. Il convient alors de ne pas confondre absence de pouvoir chez la Sud-Camerounaise, et absence de discours féminin oral. Ceci dit, son discours était néanmoins entravé, car elle ne s'adressait qu'à celles qui étaient capables de décoder son message : les autres femmes

11.

C'est essentiellement l'école qui invite l'art féminin vernaculaire à se taire, en attendant que naissent d'autres formes d'expression, dont les romans qui sont l'objet de cette étude. L'école française engendrait alors une double glottophagie pour les femmes, car non seulement la langue commune vernaculaire androcentrique perdait son statut face à la langue française, mais le discours féminin pré-chrétien de la poésie et des rites, déjà marginal, était davantage refoulé. Dans son livre sur le roman féminin africain, Kembe Milolo note que face à l'école française, le discours maternel constitué par les contes, légendes et proverbes, est « dévalorisé, voire ridiculisé » (27).

En même temps, l'avènement de l'écriture va créer les conditions qui transformeront le rapport liant la créatrice de mondes fictifs à travers son art lyrique, avec son auditoire. Contrairement au champ clos du discours féminin oral, l'écrit s'ouvre à une multiplicité de destinataires à travers le temps et l'espace. Emportant l'oralité dans son sillage, aussi bien que les cloisons qui délimitaient domaine féminin et domaine masculin traditionnels, l'écriture engendre une révolution technologique qui décuple le potentiel de réception du discours féminin. À la place de la poignée de femmes qui entonnaient les chants lors de rites tels le Mevungu ou qui écoutaient celle qui composait les poèmes bikud-si, ce sont cent mille lecteurs — occidentaux pour la plupart — qui, avec *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala, sont à même de recevoir le discours féminin qui émane du Sud-Cameroun. C'est sans doute pour cette raison que Kembe Milolo voit dans le roman féminin un moyen puissant de conscientisation, une littérature de combat (41).

De la langue vernaculaire à l'écrit europhone

C'est d'abord le christianisme, puis l'école, qui créent les conditions de la transformation de ce discours. Réunissant au Togo en 1958 trois cents femmes de dix États de l'Afrique de l'Ouest sous le patronage de l'UNESCO, l'Union mondiale des Organisations féminines catholiques a étudié « Le rôle de la femme africaine, face à sa mission ». Les conclusions du colloque reflètent bien le nouveau visage féminin qui — au contact du christianisme — émerge de l'Afrique à la fin de

l'époque coloniale. Dot, formation, métiers, maternité, responsabilités politiques, tout ce qui regarde la femme se fonde dans une perspective qui vise l'égalité entre l'homme et la femme :

« La femme est égale à l'homme par nature, car Dieu les a créés tous deux à son image... En conséquence, la femme doit être libre comme l'homme de réaliser sa destinée individuelle et choisir son état de vie. »

(Femmes africaines, 1959 : 166-7.)

C'est d'ailleurs une religieuse française spécialiste de droit, sœur Marie-André, qui plaide la cause de la femme africaine devant l'Assemblée Nationale française et obtient le vote des décrets Mandel en 1939 et Jacquinot en 1951. Ces modifications du Code pénal français sont destinées à protéger les femmes africaines contre le mariage précoce, les dots excessivement élevées, les conjoints imposés par les parents, la répudiation et l'attribution des veuves aux héritiers de leurs maris (*Femmes africaines*, 1959 : 190-191).

Si l'Église et l'administration coloniale se soucient de protéger la femme, l'école lui donne les moyens de se frayer un chemin dans le macro-ethnos colonial. Cette institution fonctionne alors comme la grande égalisatrice entre les hommes et les femmes, déstructurant les interdits qui différenciaient le domaine féminin du domaine masculin dans le contexte traditionnel. De son influence sortira un discours féminin qui déferle au-delà du circuit fermé du micro-ethnos. Accessible aux hommes instruits, le discours europhone de l'écrivaine sud-camerounaise élargit alors les possibilités de réception du discours féminin, le sortant de l'espace clos du micro-ethnos. Cependant — comme le symbolise le mutisme de la narratrice de Werewere Liking dans *Elle sera de jaspe et de corail* — le discours féminin n'est pas toujours perceptible aux membres de la société de discours masculine qui détiennent toujours le pouvoir politique et social. Le risque que comporte un tel malentendu communicatif est que la femme reste emmurée dans un solipsisme linguistique devant l'homme, comme sa sœur de l'époque pré-chrétienne. La misovire moderne possède, cependant, la douloureuse conscience du gouffre qui sépare hommes et femmes du Cameroun moderne.

La première autobiographie

Les conditions qui vont élargir les possibilités de réception du discours féminin et donner naissance à la révolution de l'écriture féminine au Cameroun sont vécues par la fille du chef supérieur d'Eseka, Marie-

Claire Matip, auteure de *Ngonda*. Le texte de cette lycéenne de 1954 nous servira d'entrée en matière aux autres œuvres féminines, permettant de mesurer le chemin parcouru par les romancières depuis 1954. Ainsi pourrions-nous mieux saisir les liens entre l'expression féminine pré-chrétienne et celle qui naît de l'écriture.

Un quart de siècle avant que ne paraisse *Une si longue lettre* de la Sénégalaise Mariama Bâ, un des premiers textes euphones féminins camerounais, *Ngonda*, fut publié. La narratrice jette un regard nostalgique, à la manière de Camara Laye dans *l'Enfant noir*, sur un mode de vie et des valeurs traditionnels sur le point de disparaître. C'est le tableau de cette fin, ainsi que d'éléments qui vont transformer le statut de la femme, que nous brosse la jeune narratrice de la nouvelle de Marie-Claire Matip. Écrit au même moment que les premiers romans de Mongo Beti et de Ferdinand Oyono, mais publié à Douala et non à Paris, le récit autobiographique de Marie-Claire Matip est resté obscur. Si elle se rend toutefois en France, ce n'est pas pour poursuivre ses études comme l'ont fait ses congénères masculins. Lauréate d'un concours organisé par la revue féminine *Elle*, Marie-Claire Matip gagne un voyage en France en 1956; sans doute est-elle une des premières Camerounaises à se rendre en métropole.

Comme Lydie Dooh-Bunya et Thérèse Kuoh-Moukoury, elle figure parmi les Camerounaises qui ont suivi leurs aînés masculins sur les bancs de l'école française. De cette expérience profondément transformatrice naît une prise de conscience chez ces femmes, de leur différence par rapport aux générations d'Africaines qui les précédèrent et surtout de leur capacité à faire partager cette prise de conscience, à se dire, à être des écrivaines.

Ngonda témoigne des deux forces qui exercent leur pression sur la Camerounaise instruite : accepter un devenir qui s'inscrit à l'intérieur du micro-ethnos traditionnel ou bien s'orienter vers un avenir qui conduit hors du micro-ethnos. Comme la protagoniste du roman de Mariama Bâ, la narratrice du texte de Marie-Claire Matip exprime la conscience de participer à la révolution sociale engendrée en Afrique par la scolarisation. À la même enseigne que les autres textes féminins qui le suivront, ce texte propose une des premières illustrations du drame de la femme qui échappe à la condition féminine telle que dictée par le consensus social de son micro-ethnos. Cette tension n'est pas inconnue des personnages féminins créés dans la littérature masculine au lendemain de l'indépendance. Par exemple, *Perpétue* de Mongo Beti, Nani dans *Le Roi Albert d'Effidi* de Francis Bebey et Juliette dans *Trois prétendants, un mari* de Guillaume Oyono M'Bia sont

toutes prises entre l'espoir véhiculé par l'école — réaliser leur potentiel humain — et les exigences des forces sociales ancrées dans le micro-ethnos pré-chrétien ¹².

Contrairement à ses congénères masculins — Mongo Beti et Ferdinand Oyono — Marie-Claire Matip ne brosse pas le tableau devenu familier, dans la littérature africaine de l'époque, de l'opposition entre colonisateur et colonisé. Plutôt nous voyons pour la première fois, comment s'exprime à travers une conscience féminine, les profondes transformations en cours dans la société traditionnelle. La jeune narratrice rend cette transformation perceptible à travers l'évocation de trois générations de femmes : la sienne, celle de sa mère, puis celle de sa grand-mère. Cette évocation permet de voir comment se transmet le savoir, en ce qui concerne les arts et métiers traditionnels (travail de la terre, soin des nouveau-nés, construction des cases, fabrication de poteries¹³). Cette transmission du savoir par l'exemple et la participation diffère radicalement de celle dont Ngonda fera l'expérience à l'école française : « À l'école, on nous battait quand nous nous conduisions mal ou même quand on le jugeait bon. » (21.)

S'arracher au clan, être parmi les premières à franchir la frontière du micro-ethnos en mettant les pieds à l'école ou à l'église c'était non seulement mettre fin à l'ancienne pédagogie, c'était aussi amorcer la fin du système de production fondé sur la possession des femmes¹⁴. Devenir collégienne — se démarquer de son entourage — exigeait une certaine ténacité face à l'opprobre générale. Tenace, la narratrice de *Ngonda* explique qu'écolière, elle recevait des pierres sur le dos quand elle passait dans la rue. C'est également pourquoi la directrice de son école mettait ainsi en garde ses charges, à la veille des vacances : « Surtout tenez-vous bien pour votre renommée... ne faites pas « la collégienne ». » (47.) Il était dangereux de « faire la collégienne », car se comporter comme un individu émancipé de l'ensemble androcentrique polygame remettait en cause tout l'édifice social.

Les premières pages du récit — comme le chapitre dix-huit — attirent l'attention sur les moyens employés dans le micro-ethnos androcentrique pour déterminer le comportement féminin au Sud-Cameroun. Il est question des interdits alimentaires qui frappaient toutes les femmes : on défend à la mère enceinte de la narratrice, de manger certains mets. Ces restrictions agissent comme une caution contre les pouvoirs considérables de la femme, productrice agricole et re-productrice du groupe. Les interdits alimentaires étaient alors l'expression symbolique du pouvoir entravé de la femme, réglementant ce qui — mots ou aliments — passait entre ses lèvres.

Ces interdits alimentaires symbolisaient également le désir — chez l'homme — de maîtriser le pouvoir de reproduction de la femme, et de ce qui passait par ces autres lèvres féminines, les portes de la vie. Le pouvoir d'un homme se mesurant au nombre de ses enfants, la maîtrise de la puissance génésique féminine était essentielle. Censés être mortifères dans certains cas, les interdits alimentaires balisaient alors la frontière entre domaines masculin et féminin, ne laissant aucun doute sur l'impuissance de la femme ¹⁵.

Enfant insérée dans le monde bassa, la narratrice de *Ngonda* décrit ses premières activités de « femme » : planter son champ aux côtés de sa grand-mère, jouer à la poupée : « C'était l'éveil de notre première vocation : être maman. » (27.) Cependant, comme pour le jeune protagoniste de *L'Enfant noir*, c'est la réussite scolaire de Ngonda qui remet en question son rôle traditionnel. Première de sa tribu à être certifiée, sa vie va s'orienter vers d'autres perspectives. Comme dans *Perpétue* de Mongo Beti, l'école lui permet d'entrevoir la possibilité d'être « doctoresse », de ne pas suivre dans les pas de sa mère ¹⁶. On fête sa certification en lui préparant ses mets préférés, signalant ainsi une sorte de libération de l'écolière par rapport aux interdits alimentaires qui avaient régi les vies de ses mère et grand-mère.

Cependant, *Ngonda* révèle que les enseignantes étaient soucieuses de ne pas éveiller la suspicion des villageois devant l'œuvre de transformation sociale coloniale. Il fallait cacher le fait que ces jeunes femmes allaient échapper à leur condition, qu'elles passeraient dans une autre communauté qui leur imposerait, à son tour, de nouvelles contraintes. Parmi celles-ci se trouve l'abandon des langues vernaculaires afin que l'élève puisse endosser la langue, l'histoire, les valeurs, le poids, finalement du macro-ethnos.

Comme toutes celles qui se retrouvèrent sur les bancs de l'école française aux lendemains de la Conférence de Brazzaville, la narratrice de *Ngonda*, se démarquant de ses mère et grand-mère, découvre qu'elle possède une identité supra-clanique. Contrairement à ses aïeules, Ngonda reflète alors un stade de pensée se situant à l'orée du type de conscience nationale qui a rendu le Cameroun moderne possible :

À l'intérieur de notre communauté existaient des clans, les filles se groupaient selon leur race. Il y avait le clan bassa, le clan douala, boulou, yaoundé, bamiléké... (37.)

La narratrice de *Ngonda* voit alors qu'il est dans son intérêt de s'initier à la langue la plus susceptible d'assurer la communication entre ces

clans de son école :

C'était pour moi une scène vraiment étonnante, ces élèves qui écrivaient, savaient parler le français — et j'en conclus bientôt mille hypothèses auxquelles je donnais cette conclusion : si j'écrivais, je saurai certainement parler français (22).

Comme l'indique la première citation, l'école élargit la conscience politique de l'écolière, cependant on voit comment la longue initiation au français va — pendant un certain temps — réduire ses capacités d'expression. La narratrice fait alors l'expérience de la glottophagie, également le cas du personnage central de *Seul le Diable le savait* de Calixthe Beyala, écrit une trentaine d'années après *Ngonda*. Sur un ton comique, Beyala illustre ce qui se passe lorsque Mégri est interrogée un jour par la mère supérieure :

Je laissais passer quelques secondes, les bras croisés dans l'attitude de l'élève modèle, les yeux fixes, j'ouvrais grand la bouche, je faisais comme si, d'un moment à l'autre, j'allais sortir des mots, comme ça d'un seul jet, sans contrôle. Et, entre des hoquets, des bégaiements, je me rendais compte qu'ils ne se décidaient pas à sortir, que je ne savais rien. Et mes grosses lèvres se refermaient, sèches (64).

Grâce au jeu de la glottophagie, à l'école, la femme colonisée endossait un double sollipsisme linguistique : perte de la langue commune vernaculaire ainsi que de la langue propre aux femmes. Maîtriser la langue et l'écriture masculines et européennes, pour leur insuffler l'expressivité féminine sud-camerounaise jadis orale, sera le défi lancé par la scolarisation de Camerounaises telles Marie- Claire Matip. Le nombre restreint de témoignages de cette première génération de femmes scolarisées souligne combien il a dû être difficile de dépasser la glottophagie scolaire.

Avec le temps, la narratrice de *Ngonda* réalise enfin son rêve de posséder la langue française. Comme Toundi dans *Une Vie de boy*, elle découvre le plaisir — autant insolite qu'inconnu — d'écrire :

Cette joie je l'ai ressentie profondément lorsqu'en sixième je rédigeais des textes personnels et dont j'avais moi-même choisi le sujet et poli la forme (40).

Découvrant sa voix par l'écrit, l'écolière va ainsi trouver une solution au sollipsisme linguistique féminin qu'engendre l'école. Ainsi, la narratrice de *Ngonda* nous montre par quel moyen elle a échappé à la glottophagie, jouissant de la créativité verbale, exprimée jusque-là

oralement à l'intérieur de la sphère féminine du micro-ethnos préchrétien. À l'image des interdits alimentaires en voie de disparition, le discours féminin échappe — grâce à l'écrit — aux normes du micro-ethnos. Déterminer ce qui passera ou ne passera pas entre les lèvres de la femme n'est plus possible, car son pas ne se règle plus au rythme de l'ensemble polygamique androcentrique.

Une brèche s'ouvre quant à l'unanimité de ce que devrait être le devenir féminin, instaurant un débat sur ce que Marie-Claire Matip appelle « la première vocation » de la Sud-Camerounaise. Ainsi *Ngonda* se termine en soulignant le conflit que ressent la narratrice, tiraillée qu'elle est entre son « devoir de femme », et sa place dans la nouvelle société qui se crée :

Les premières collégiennes négligeaient leurs devoirs de femme. Personne ne voulait comprendre que la femme africaine future devait tenir sa place dans la société, tout comme l'homme (47).

De ce conflit fondamental émanera le discours de la première vague d'écrivaines camerounaises.

Narration à la première personne du féminin

Comme nous venons de le voir, l'entrée de la femme sur la scène de l'écrit se fait sous le signe de l'autobiographie et de la confession. C'est dans l'autobiographie, en effet, que se cristallise la prise de conscience qui permet de créer et recréer le vécu féminin. C'est d'ailleurs ce que note Carole Boyce Davies à propos du corpus produit par les romancières africaines, l'autobiographie permettant à la femme d'enfin s'insérer dans l'histoire (1991 : 270).

Comme dans *Ngonda*, les romans qui suivront ce texte précurseur adoptent une perspective narrative à la première personne. Cette approche narrative constitue l'indice majeur de la prise en charge du discours par la femme qui écrit. La chercheuse camerounaise Pauline Nalova Lyonga, voit en ce genre de narration une forme de continuité de la créativité verbale féminine de la tradition orale (Carole Boyce Davies, 1986 : 16). Dans ce même ordre d'idées, Bernard Mouralis se demande « si l'autobiographie n'est pas... le prolongement et l'actualisation de certains traits présents dans les sociétés traditionnelles » (1991 : 4). Se distinguant cependant du mode oral, ces récits de l'introspection, ces confidences d'une conscience qui se dit, ne sont possibles que grâce à l'écriture. Nous abondons dans le sens des paroles du chercheur Walter Ong, lorsqu'il soutient que de telles « rêveries solitaires chez un sujet pensant sont le produit d'une

conscience façonnée par la civilisation de l'écrit » (Ong, 1982 : 106). De ce fait, l'autobiographie participe activement au processus d'individuation qui se traduit par un désir soit de rompre avec la vie traditionnelle, soit de se protéger contre les dangers cachés de la vie urbaine¹⁷.

Narrés à la première personne, ces textes rappellent également la confession qui caractérise les romans de la première génération d'écrivains camerounais, abordés dans les premiers chapitres. Au fur et à mesure que la conscience de soi s'individualise, se distinguant du « nous » environnant, s'accroît la possibilité de « se confesser », de faire parler cette conscience. Ces confessions féminines s'étalent à travers le récit d'un « je parlant », qu'il s'agisse de l'autobiographie, du journal, ou du roman narré à la première personne. Ce sont des pratiques narratives qui, nous l'avons déjà remarqué, correspondent également à l'examen de conscience chrétien (qu'il s'agisse de confession catholique ou non), ainsi qu'à la confession publique pratiquée jadis au Sud-Cameroun par ceux ayant brisé un interdit (coupables d'un « nsem » chez les Beti). Toutefois, cette forme de confession vise à rétablir un équilibre social, se distinguant ainsi du caractère individualiste des pratiques écrites que nous venons d'énumérer. À la différence de la confession pré-chrétienne, celles qui se confient dans les romans écrits à la première personne ne s'insèrent plus dans un monde social clos, univoque. Leurs confessions ne guérissent plus le corps social; dans ce monde pluriel, les discours se multiplient, chacun disant à sa façon, « moi-je... », échos de l'éclatement des micro-ethnos africains. La femme qui parle ainsi fait éclater le schéma littéraire masculin, remettant en question ses perspectives, son universalité.

Carole Boyce Davies signale que l'accession à l'autobiographie est plus ardue pour l'Africaine. D'après ce critique, d'emblée, la voie autobiographique s'ouvre plus facilement pour l'homme africain, car une identification existe entre lui-même et son peuple, qui souvent lutte pour l'indépendance au même moment où s'écrivent les premières œuvres masculines. Trop longtemps restée à l'écart au niveau politique et arrivée trop tard sur la scène littéraire, l'Africaine ne peut exploiter ce genre d'identification (Davies, 1991 : 272). Ancrée dans une société axée sur de fortes valeurs collectives, l'écrivaine sera néanmoins poussée, tout comme son homologue masculin, à présenter sa vie comme dépassant les bornes de l'aventure individuelle. L'autobiographie féminine — à défaut de l'identification avec la nation — s'étoffera souvent d'autres voix, ce qui lui donnera une facture plus nettement collective... et féminine. C'est pour cette

raison que les vies de la mère et la grand-mère de la narratrice jouent également un rôle dans *Ngonda*. De son côté, Delphine Zanga-Tsogo se sert de cette approche pour créer une sorte de « symphonie de voix féminines », témoignages apportés par d'autres femmes qui viennent se joindre à l'aventure individuelle féminine qui est au centre de ses deux romans, *Vies de femmes* et *L'Oiseau en cage*.

La première vague : « je » est un « nous »

Se situant entre *Ngonda* et les romans de Calixthe Beyala, plusieurs œuvres écrites par des Camerounaises voient le jour à partir des années 1960¹⁸. Se distinguant du discours masculin sur le sort de la femme, le discours féminin communique une vision plurielle du vécu féminin, comme l'illustrent les romans de Delphine Zanga-Tsogo, ancien ministre des Affaires sociales du Cameroun. Ces romans englobent les aspirations nées de la transformation sociale en cours et touchent aux besoins affectifs et matériels de la femme face à l'incompréhension et l'exploitation des hommes. L'homme devient la cible de cette plume féminine de combat, tout comme le fut le colonisateur dans les romans de la première génération de romanciers. Si les romancières s'attaquent aux problèmes de la nécessité de transformer les mentalités devant la scolarisation, les études, et le travail de la femme, comme on le voit chez Marie-Thérèse Assiga-Ahanda, ils ne négligent pas des problèmes plus traditionnels, tels la stérilité, qu'examine Thérèse Kuoh-Moukoury, par exemple.

La vision intime féminine qui se dégage de ces romans est bâtie sur un idéalisme peu susceptible d'être satisfait, car le matérialisme de la société moderne laisse peu de place à ce genre d'aspiration. Il faut toutefois préciser que l'idéalisme proposé par ces premières écrivaines est moins une manifestation de la recherche inassouvie du bonheur féminin, qu'une construction didactique visant à offrir des modèles de comportement à la femme moderne. Mettant leurs sœurs camerounaises en garde contre les dangers et les excès de la vie contemporaine, les romancières suggèrent comment il est possible de faire face aux nouvelles exigences de la vie moderne¹⁹.

La colère jaillit du récit de la narratrice de *Vies de femmes* de Delphine Zanga-Tsogo. Se remémorant son passé, elle confie au lecteur : « La colère m'envahit »; elle est « furieuse » devant les souvenirs qui refluent vers elle. Sa furie est le fruit de multiples déceptions, toutes liées à ses relations avec les hommes, comme le révèle le passage suivant :

Les hommes m'ont trompée à tous les coups et j'en porte les

séquelles. Maintenant je ne veux plus servir leurs instincts de bête... Moi j'ai été bafouée, humiliée. Aussi, je tiens à vivre par mes propres moyens. Il faudra que je tienne bon même si je suis seule à raisonner ainsi (35).

La valeureuse narratrice, Dang, se relève des coups infligés par les hommes, prend son destin en main et devient animatrice rurale.

Comme si les épreuves de Dang ne suffisaient pas à justifier sa colère et à mettre en évidence la nature exemplaire de ses tribulations, le récit d'autres vies de femmes est enchâssé dans le sien. *Vies de femmes* contient alors une sorte de psychothérapie féminine collective qui rappelle les multiples voix de femmes qui s'expriment dans *La Parole aux négresses* d'Awa Thiam. Aucune des vies examinées dans le roman de Zanga-Tsogo — qu'elle nous parle de la femme monogame, célibataire, prostituée, étudiante ou épouse de polygame — n'offre de solution véritable aux dilemmes qu'elles connaissent. Toutes déçues dans leur recherche d'amour et de compréhension, elles guettent le moment où — si elles ne l'ont pas encore fait — elles pourront se soustraire au pouvoir des hommes : « Je vais réagir un jour. Pour l'instant la peur de me faire battre me paralyse » (48), dit Hadja, une des femmes qui se confie à Dang.

La narratrice termine son récit en révélant les torts de la polygamie « cette jungle où la raison de la plus forte, de la plus rusée, ou de la plus jeune épouse triomphe toujours des autres » (91)... L'intention morale de cette histoire, écrite lorsque Delphine Zanga-Tsogo était au gouvernement du Cameroun, est claire : la polygamie n'est plus une option valable pour la femme moderne alors que l'est la solidarité féminine. De même, le mariage n'est pas une sinécure; la femme doit d'abord compter sur elle-même pour assurer sa vie au Cameroun contemporain.

L'Oiseau en cage, deuxième roman de l'ancien ministre des Affaires sociales, et destiné aux jeunes filles, ne prône pas moins ce même message d'auto-suffisance et de solidarité féminines. À travers le récit d'Ekobo, l'auteure propose des comportements susceptibles d'aider ses jeunes lectrices à mieux réaliser la transition du milieu rural au milieu urbain, et à réussir leurs mariages. Les stratégies proposées reposent sur la solidarité entre femmes. C'est le seul moyen qui permet à la protagoniste de faire face aux multiples tribulations de sa nouvelle vie urbaine. Ce ne sont ni ses études, ni sa formation religieuse à la sixa, ni son mariage qui permettront à Ekobo de ne pas être vaincue par la jungle urbaine camerounaise. Ce sont les autres femmes, ses amies et les membres des groupes d'entraide féminine qui permettront à la

protagoniste d'évoluer vers une autonomie que concrétise un travail salarié.

En commençant avec *Ngonda*, puis en passant aux autres textes narrés à la première personne par de jeunes protagonistes, le discours féminin camerounais jette une nouvelle lumière sur l'ensemble des textes masculins, qui n'ont, toutefois, pas manqué de se pencher sur le sort de la femme²⁰. Cependant, ces romanciers de la première génération — formés soit à la mission, soit à l'école française — adoptaient de nécessité une perspective morale conforme avec leur orientation moderne, lorsqu'ils mettaient en scène l'exploitation de la femme. C'est le cas, par exemple, du portrait des femmes exploitées à la sixa de Bomba, dans *Le Pauvre Christ de Bomba* de Mongo Beti. Comme l'écrivain le dit lui-même : « Je pense que mes positions, enfin mes sympathies pour la femme exploitée sont évidentes... il y a une protestation latente... sur la condition de la femme... la femme africaine était tellement avilie par la tradition africaine, bantoue du moins... » Il poursuit en admettant que *Le Pauvre Christ de Bomba* « est le livre d'un homme parce que je ne fais pas jouer aux femmes le rôle actif que je fais jouer aux hommes. C'est vrai... peut-être qu'il y a beaucoup trop de femmes-objets dans mes livres » (interview, juillet 1979).

Les romans de la première vague de romans au féminin n'échappent pas à l'influence de leurs aînés — surtout de Mongo Beti et de Joseph Owono — pour ce qui concerne la perspective moralisatrice qu'elles adoptent²¹. Ce dernier trait est également redevable, du moins en partie, à la politique de publication menée par les éditions CLE à Yaoundé, où, à partir des années 1960, sont écartés les manuscrits peu conformes à l'idéalisme moral qui croit à la perfectibilité de l'être humain²².

Ainsi, si les personnages de la première vague des romans féminins sont libérés du mutisme qui frappe la femme-objet chez les romanciers camerounais, le moralisme qu'on retrouve dans ces romans souligne cependant leur parenté avec les œuvres des précurseurs. Un point de vue moralisateur qui vise à guérir la société à travers l'émancipation féminine se glisse alors entre la voix narrative qui dit « je » et l'histoire que raconte cette voix.

Lorsque la voix qui dit « je » représente une conscience féminine plurielle, comme le cas que nous venons de voir chez Zanga- Tsogo, il se crée une sorte de récit collectif. L'entrecroisement de plusieurs récits individuels vise alors à asseoir la validité de la perspective féminine à travers ce jeu de miroirs et témoigne de la solidarité

féminine. Il en résulte une déconstruction des voix narratives masculines ayant créé jusqu'ici l'univers fictif sud-camerounaises. Si socialement, la femme n'est pas encore maîtresse de son devenir, un grand pas a néanmoins été franchi sur le plan littéraire, car elle est maîtresse de ses paroles, contrairement à Tante Bella ou à Perpétue qui n'ont jamais pu dire « je »²³. Comme jadis dans la poésie des Bikud-Si, la femme — redevenue à la fois « je agissant » et « je narrant » — est à nouveau au centre de la créativité verbale.

Deuxième vague : narrer le non-dit

Les premières écrivaines admises à la société de discours europhone manient enfin la langue française au même titre que les hommes; cependant, la réalité qu'elles peignent étonne par son caractère inédit. Maurice Genevoix, écrivain français, Prix Goncourt et secrétaire perpétuel de l'Académie française, fait part de sa découverte du discours féminin africain dans *Afrique blanche- Afrique noire* (1949). Dans le récit de son voyage au Sénégal après la guerre, il cite une rédaction écrite par Mariama Bâ, alors élève à l'École Normale de Rufisque. L'inédit de ce discours est, pour cet observateur venu d'Europe, « riche d'aperçus en profondeur, de suggestions à certains égards bouleversantes. En fait de document humain, en voici un s'il en peut être²⁴ ». Les pionnières de la plume font découvrir un monde insoupçonné, déchirant le voile qui entrave leur discours : la conscience féminine se dit.

Parmi celles qui suivront les pionnières, Werewere Liking et Calixthe Beyala développeront des manières originales d'exprimer le discours féminin, écartant davantage les pans du voile déchiré. Leurs innovations techniques transforment le terrain jusqu'ici masculin de l'écriture. Nous sommes d'accord avec Anny-Claire Jaccard, lorsqu'elle précise que les œuvres de Beyala et Liking ont sorti la littérature camerounaise des « limites du réalisme conventionnel ». Selon ce professeur de l'Université de Yaoundé, la littérature féminine camerounaise est « la plus originale et la plus novatrice de toutes les littératures féminines de l'Afrique noire francophone²⁵ » (*Notre librairie*, 1989 : 161). Beyala et Liking créeront alors des modes de transmission du récit propre à suggérer le non-dit du discours féminin. Ce sont ce genre de recherches techniques, doublées d'une absence de moralisme ou de didactisme vis-à-vis de leurs lecteurs, qui les distinguent de leurs prédécesseurs féminins. Leurs innovations narratives permettent de suggérer alors ce qui, chez leurs protagonistes, reste insatisfait, réprimé, neuf, excentrique, incompréhensible, bref, ce croissant irréductible de la culture féminine

africaine ayant jusqu'ici échappé aux autres récits camerounais.

Le discours marginal entravé caractérise deux protagonistes de Calixthe Beyala, Ateba dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* et Tanga dans *Tu t'appelleras Tanga*; c'est également le cas — nous l'avons déjà examiné — de la misovire dans *Elle sera de jaspé et de corail* de Werewere Liking. Contrairement à la narratrice de *Ngonda* pour qui la maîtrise du français écrit permet de dépasser l'effet glottophagie colonial, ces protagonistes vivent dans un univers où sévit une nouvelle glottophagie, celle des milieux urbains défavorisés. Ici la parole appartient aux autres, car la femme des bidonvilles ne peut se dire, tant sa gorge est obstruée :

*Seules comptent les paroles des autres : patrons, flics, coutumes.
Abolies les sensations personnelles. Et le temps passe grenu, dur,
obstruant les gorges...*

(*C'est le soleil... : 99.*)

Sans accès aux leviers du pouvoir, la femme est démobilisée, situation qui engendre le mutisme féminin. Ce mutisme se trouve, par exemple chez la protagoniste de *Tu t'appelleras Tanga*, incapable d'exprimer son moi profond : « Ces phrases restent cerclées autour de ma langue. Trop de malheurs l'ont nouée » (*Tu t'appelleras Tanga : 121*).

Tanga, la protagoniste de *Tu t'appelleras Tanga* de Calixthe Beyala, illustre la glottophagie du monde urbain contemporain.

Coupées de leurs origines, et plus particulièrement de leur tradition orale, ces adolescentes ne participent plus au croissant irréductible de la créativité verbale féminine du micro-ethnos, décrite au début de ce chapitre. L'exemple de Tanga permettra de saisir la nature de la glottophagie post-coloniale. Ayant « adopté » Mala, orphelin mutilé par la vie, Tanga cherche à calmer l'enfant en ayant recours à la tradition orale, comme l'ont toujours fait les mères depuis les temps immémoriaux. Tanga tente alors de recréer l'ambiance où se transmettaient les contes et légendes :

*J'évoque le temps du village... Je dis le feu du soir entouré
d'enfants, la vieille éclopée qui chique en racontant des histoires
de hiboux, le chef du village et ses trente femmes (154).*

Cependant, au lieu du riche répertoire de la vieille femme évoquée dans ce passage, Tanga — femme-fille des villes modernes — ne connaît qu'une seule histoire, celle du petit marin. La glottophagie du milieu urbain fait que rien ne lui a été transmis de sa tradition orale,

sauf ce conte vraisemblablement d'origine européenne. Elle se distingue ainsi non seulement de la femme traditionnelle familière de la tradition orale, mais aussi de la femme instruite qui s'approprie l'écrit europhone pour s'exprimer. Ainsi se concrétise le double mutisme des femmes les plus défavorisées, mutisme qui repose et sur leur profonde coupure d'avec la création verbale pratiquée au sein du micro-ethnos féminin du monde préchrétien, et sur l'avenir bloquée des jeunes Africaines. La situation de ces protagonistes pose cependant un problème technique pour les écrivaines : si leurs protagonistes ont la langue nouée, ne maîtrisant pas leur discours, comment rendre alors plausible les récits narrés à la première personne ?

Le tour de force, chez Beyala, est d'avoir mis en scène des protagonistes féminins à la parole entravée mais de les avoir dotés — contre toute attente — d'un discours récité à la première personne. Comme nous l'avons déjà vu, la protagoniste de Liking, dans *Elle sera de jaspé et de corail*, n'arrive jamais à produire un récit, tant les personnages masculins occupent tout l'espace narratif. Chez Beyala, le lecteur suit effectivement la trajectoire de ces vies mutilées, collé à la perspective subjective du « je parlant ». Ce « je parlant » chez Beyala est une sorte de double qui capte et transmet le discours de ces protagonistes démunies, rendant accessible le récit de vies féminines assujetties. Emmurées dans le bidonville glottophage camerounais, leurs paroles vont néanmoins se déployer grâce au récit émanant d'une voix narrative autre que celle de la protagoniste.

La voix du double : dévoiler le discours entravé

Le double d'Ateba, la voix qui dit « je », dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* permet de pénétrer dans le for intérieur de la protagoniste. Née du schisme qui aliène Ateba d'une partie d'elle-même, cette voix représente le moi qui s'exprime. C'est clairement un aspect de la personnalité féminine qui trouble la société, car s'émanciper en disant « moi, je » menace sûrement l'équilibre social fondé — en partie — sur le mutisme féminin²⁶. Le double d'Ateba surgit au cours de sa vingtième année, comme l'indique l'extrait suivant de *C'est le soleil qui m'a brûlée* :

Moi, en un mot je gênais, j'encombrais... Je scellai la bouche pendant dix-neuf ans et dix-neuf mois. J'attendais le moment opportun, car le sage comme l'esprit ne doit répondre qu'à l'essentiel... Aujourd'hui j'en ai marre ! Ras le bol ! J'ai envie de parler... J'ai terriblement envie de parler de cette aube triste (13)...

Puisque c'est cette sorte de « sage » ou « d'esprit » qui raconte l'histoire d'Ateba dans le roman, la focalisation narrative du récit ressemble — dans une certaine mesure — à une présentation classique à la troisième personne. Le récit est toutefois encadré par le « je narrant », voix narrative qui présente et commente la désagrégation progressive d'Ateba. Plus sage que celle qui se débat avec la réalité, le double spirituel d'Ateba souffre avec elle, tout en sachant que la souffrance est inéluctable :

Je me dis qu'il est inutile de sceller l'angoisse, de ficeler la peur puisque le corps doit arriver au paroxysme du désespoir, il est inutile d'écarter les matériaux nécessaires à son édification. Je me suis mis en retrait comme il convient de le faire et j'assiste à l'éclosion de l'inéluctable, je regarde la douleur écarteler la matière (165).

Le monologue d'Ateba souligne la faillite de l'intégration de sa personnalité : son moi, refoulé de plus en plus profondément, ne peut s'exprimer dans un contexte néo-colonial fait de violence contre femmes et enfants.

Dans *Tu t'appelleras Tanga*, la petite criminalité de l'adolescente, Tanga, obligée par sa mère à se prostituer, la conduit finalement en prison, lieu d'où se tisse son récit à la première personne. Comme la folie d'Ateba, l'exploitation et l'emprisonnement de Tanga rendent son discours improbable. Pour contrer ce type d'improbabilité narrative dans *Une Vie de boy*, par exemple, Oyono se sert de la stratégie des cahiers de Toundi « découverts » par un narrateur inconnu qui nous transmet ensuite leur contenu. En revanche, le récit de Tanga n'étant pas écrit, comment transmettre alors son discours ?

Anna-Claude partage la cellule de Tanga; ce professeur de philosophie est venue en Afrique à la recherche d'un Ousmane imaginaire, dont elle est amoureuse depuis des années. Elle recherche en fait le peuple idéal africain, né de la plume des poètes de la négritude, à Paris dans les années 1930 :

*Le peuple qui n'a pas inventé la poudre... le lieu où l'homme arpente les rues sans en dresser le cadastre, où l'homme ressemble à l'homme*²⁷ (150).

À la place du mythe du bon nègre de la négritude elle trouve tout un peuple vivant dans la terreur de l'oppression post-coloniale. Ainsi libérée de sa quête d'idéal, cette juive française aborde une réalité neuve et choquante, celle des laissés pour compte de l'Afrique moderne.

Comme ceux dont elle découvre l'existence, Anna-Claude est elle-même marginale, car non seulement elle est juive, mais sa raison s'égare par moments. C'est à elle que Tanga conte son histoire, elle deviendra ainsi le porte-parole de l'adolescente. Remplissant la même fonction narrative que le double d'Ateba qui écoute le monologue d'Ateba dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Anne-Claude recueille les paroles de Tanga : « Il faut que tu assassines ce silence que tu trames en toi. » (17.) Ainsi dans ce roman, le phénomène du double n'est pas le résultat de la désagrégation de la personnalité. Plutôt, il naît de la rencontre de deux femmes marginales, l'histoire de l'une deviendra celle que l'autre transmettra. La fiction narrative fonctionne alors de manière à libérer les paroles endiguées : Anna-Claude nous transmet le récit de sa confidente comme s'il était le sien, à la première personne. Si, dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, il faut attendre les dernières pages du récit pour le mariage qui unit la voix narrative au personnage narré, dans *Tu t'appelleras Tanga*, cette identification s'établit dès le début, afin qu'il y ait transparence totale entre protagoniste et narratrice²⁸.

Comme au cours d'une initiation rituelle, de cette transparence naît la clairvoyance d'Anna-Claude à qui Tanga promet de voir, comme si elle-même était noire et avait dix-sept ans :

Mon histoire naîtra dans tes veines. Tu verras comment dans mon pays, l'enfant naît vieux, puisqu'il ne peut porter en lui le bouquet du printemps (18).

Au moment même où Anna-Claude accepte de s'identifier à Tanga, de s'appeler Tanga, « elle entend battre l'envol d'un hibou » (18), comme si son être à elle s'envolait²⁹. Initiée à cette autre vie, elle voit alors « au-delà du regard clos, des formes brouillées [qui] montent, se précisent, dessinent par degré la vie de Tanga » (18). Elle peut alors dire « je » à la place de Tanga, car cette dernière « s'est déversée en elle jusqu'à devenir sa propre histoire » (19).

C'est donc par la transposition de la vision de Tanga à Anna-Claude que le récit de l'emmurée vivante parvient au lecteur. Être le double de l'adolescente, transmettre au monde son histoire, cela permet à Anna-Claude de trouver enfin la mission qu'elle avait recherchée en poursuivant le mythe de la négritude :

Il lui appartient de léguer aux hommes les ferments de l'Histoire, afin de peindre en hommage à la femme inconnue, des fresques d'amour (95).

Elle libérera le discours entravé de la femme la plus inconnue, la

femme-fillette africaine qui partage sa cellule de prison. Tanga lui précise d'ailleurs comment elle entrevoit ce rôle libérateur; comme la sorcière transformée en hibou qui dérange ses proies la nuit, Anna-Claude doit déranger le monde en répandant l'histoire du désespoir de la femme :

Je veux que tu deviennes un oiseau, que tu planes sur le monde, que tu tourmentes le vent et fasses voler des songes sur chaque oreiller (97)...

Utilisé sous des formes différentes dans les romans analysés, le concept du double se révèle fructueux sous la plume de Beyala. Employés à des fins narratives, les doubles féminins sont la stratégie qui permet de percer le mur infranchissable du mutisme féminin.

Le récit tenu par le double des protagonistes fait partie de la stratégie idéologique de Beyala, visant à démasquer l'injustice sociale. Qu'il s'agisse de la mère prostituée disparue de *C'est le soleil qui m'a brûlée*, ou de la mère qui vit de la prostitution de sa fille, dans *Tu t'appelleras Tanga*, et du père incestueux du même roman, chez Beyala les parents des milieux urbains défavorisés sont encore moins capables d'assurer à leurs enfants les conditions de leur épanouissement que ceux qui vivent au village. Incapables de nourrir leurs enfants moralement et matériellement, leurs mères les laissent démunis devant les exigences de l'univers post-colonial.

Ainsi les textes abondent-ils en images liées et à la folie et à l'incarcération des jeunes femmes³⁰. L'univers carcéral où évolue Ateba, sous virginité surveillée, se caractérise par les odeurs des égouts qui empestent, la crasse qui attire les rats, et la chaleur écrasante des jours sans fin. Passant des heures dans la minuscule chambre qu'elle occupe chez sa tante, elle jongle avec les personnages imaginaires qui habitent son esprit :

Elle est restée cloîtrée dans sa chambre, s'étirant et glissant sans cesse dans le délire, lorsque les pas d'Ada résonnent dans le salon et la sortent de ses torpeurs (58).

Elle ouvre la porte de sa chambre. L'odeur de renfermé, d'urine et de moisissure la prend au nez (96)...

De même, Irène — lorsqu'elle ne fait pas le trottoir pour gagner sa vie — passe son temps dans une chambre dont les fenêtres sont l'image de sa vie, car elles « ouvrent leurs gueules ferraillées comme des pièges à rats » (111). Piégée elle aussi, Tanga devient prisonnière d'un cul-de-jatte qui la « tient en laisse » (171) afin qu'elle porte son enfant :

Deux bras me saisissent. J'embarque mon corps dans un débat. Je hurle. Je gesticule. Mais mes efforts conjugués m'amarrent aux mains de l'agresseur. Je plie l'échine, j'abandonne ma tartine de chair comme il convient pour rendre la victoire dérisoire. Il m'entraîne dans une cabane... La porte se referme... Une odeur écrasante de poussière m'environne (161).

Bien qu'elle aussi soit emprisonnée, la protagoniste du troisième roman de Beyala réussit à s'évader des différents endroits où elle est séquestrée; le texte suggère que c'est l'evu de Mégrita — invoqué au moment de son ordalie (167) — qui lui permet de triompher de ces obstacles. Sans cesse en fuite, Mégrita aboutira, en fin de parcours, à Paris. Les protagonistes restées au pays ne connaissent pas ce genre de libération, car comme le dit Tanga, elles vivent dans « Un pays où tout, même l'air est en prison » (105).

La séquestration des jeunes protagonistes des deux premiers textes, ainsi que leurs rapports avec les adultes, soulignent la rupture du pacte de protection entre protecteur et protégé. Comme on le sait, lorsque l'enfant ne peut se fier aux adultes, privé de cette protection essentielle, son être va souvent se dédoubler, pour se rendre inaccessible au danger, ou bien pour créer un refuge face au monde réel.

C'est cette situation sociale, productrice de schizophrénie, qui fait naître le monologue d'Ateba. Ainsi que l'a souligné Sunday Anozie à propos du roman africain, il existe chez de pareils personnages :

« Un schisme plus ou moins total, un écroulement de tout dialogue de quelque valeur entre, d'un côté l'individu et son environnement social, et de l'autre le héros et lui-même. » (43.)

Cette stratégie narrative fondée sur la « mise en retrait » d'une partie de la personnalité de la protagoniste s'enracine dans une conception de la personnalité commune aux traditions bassa, douala et ewondo du Sud-Cameroun. Composée de quatre éléments, la personnalité peut être représentée soit par un seul parmi ceux-ci, soit par les quatre à la fois. Il s'agit du :

corps, c'est-à-dire l'apparence, la personne en tant qu'elle se donne à voir...

[du] souffle de vie propre à l'homme...

[de l']ombre portée d'objet ou de personne; c'est la personne en tant qu'agile, subtile, maîtresse de l'espace...

[et finalement du] cœur; la personne en tant que douée de connaissance et d'affectivité (Hebga, 1976 : 138).

Composée ainsi, la personne s'insère dans un monde réel vérifiable, mais qui est doublé de plusieurs autres arrière-mondes : monde des rêves, monde de la sorcellerie, monde des morts, monde des êtres divins (Laburthe-Tolra, 1985 : 119).

Le double d'Ateba qui s'exprime dans *C'est le soleil qui ma brûlée* réunit deux des caractéristiques de la personnalité telle qu'on la conçoit au Sud-Cameroun : l'ombre et le cœur. Ce double va-et-vient, comme nous le verrons, entre le monde des vivants et celui des morts. Comme l'ombre, aérienne, la voix surplombe et décrit le corps agissant de la protagoniste. Le cœur transparaît également dans la voix qui plane sur le texte, car comme une mère pleine de sagesse qui manifeste de la tendresse pour son enfant, la narratrice comprend et participe aux douleurs d'Ateba.

Telle une mère assistant, impuissante, à une profonde crise d'identité chez sa fille, la voix — maternelle et triste — nous confie :

Je l'écoutais, et je la voyais se rouler par terre... Je ne pouvais rien faire, je ne devais rien faire pour endiguer la peine. Je laissais les larmes venir, éteindre le feu et alimenter la mer; je laissais le désespoir s'accrocher aux mots, seules cordes qui l'amarraient désormais au monde. J'étais là à compter les dernières étoiles qui scintillaient encore... (166.)

Véritable dédoublement de la personnalité, le témoignage qu'apporte cette voix permet de voir ce que la réalité objective ne révèle pas, ce qu'Ateba n'arriverait pas à exprimer. Malgré sa « vision » tout ce que peut faire cette mère spirituelle, c'est recueillir les mots d'Ateba, « seules cordes, comme elle dit, qui l'amarraient désormais au monde ».

Comme dans les contes classiques de l'orphelin, Ateba n'a que peu d'amarres sur terre; parmi les vivants, personne ne peut répondre à ses appels désespérés. À l'instar de la mère défunte des contes devenue adjuvante de son enfant, la voix du cœur que nous entendons dans le récit d'Ateba ne serait-elle pas — au moins en partie — celle de Betty, sa mère disparue ³¹ ? Ateba est en effet travaillée par une profonde faim de sa mère :

La mémoire toujours tournée vers le passé, elle attendait le retour de sa mère.. Elle guettait l'aube qui apportait les vacances, les

pluies. le maïs, ils venaient, Betty ne venait pas... Elle disait :
« Les morts ne sont pas morts. Betty n'est pas partie. » (22.)

« Les morts ne sont pas morts », rappelant le refrain du poème « Souffles » de Birago Diop, suggère que la voix désincarnée du récit serait l'écho non seulement des deux aspects non-intégrés de la personnalité d'Ateba, mais aussi de l'esprit de Betty 32. Ceci est d'autant plus plausible que les apparitions d'outre-tombe ne sont pas inconnues d'Ateba :

*Elle pénètre dans la maison... Les mânes des ancêtres surgissent.
Leurs plaintes illuminent la maison... Ateba hurle, sa voix s'enfuit,
les cris refluent pêle-mêle dans son corps, elle ne peut plus les
ordonner, elle ne veut plus les ordonner (38)...*

Dans ce passage s'établit un lien entre fantômes et parole refoulée : celle-ci s'intériorisant à leur contact, sa répression devient source de folie, de désordre. La narratrice explique qu'Ateba est sujette à ce type de malaise depuis que « Betty l'a quittée³³ ». Comme l'orpheline des contes, privée de son interlocutrice primordiale, son seul recours provient de l'au-delà. Puis Nkashama Ngandu note que la tendance à communiquer avec l'au-delà caractérise le roman africain moderne, où « la relation avec les morts occupe une très grande place », vue l'impuissance des protagonistes engendrée par la « violence bestiale » incarnée par les « nouveaux régimes » (1977 : 91).

Inversement, dans son dernier roman, Beyala met en scène une protagoniste qui n'est pas coupée de sa mère. Au contraire, dans *Seul le Diable le savait*, Mégri sait qu'elle est au centre des préoccupations de celle-ci. C'est ce qu'elle voit lorsqu'elle regarde sa mère :

*Dans ses yeux, je me vis : langoureuse, songeuse, sévère, rieuse,
debout, assise, en plan américain au profil perdu, je tapissais sa
rétine. J'occupais la première dimension (122).*

Si Mégri narre son propre récit sans l'agence d'un double, c'est précisément parce que sa mère ne l'a jamais quittée. Occupant le centre de la vie de sa mère, « tapissant sa rétine », comme elle le dit; l'identité de Mégrita, fermement ancrée alors dans le réel, ne basculera pas dans le monde de l'invisible. N'ayant jamais été privée de cette interlocutrice primordiale — sa mère — le discours de Mégrita n'est jamais sans destinataire concret. Contrairement à Ateba, ce ne sont ni la nostalgie d'une mère fantôme, ni le désir de communiquer avec des femmes de l'imaginaire qui motivent cette protagoniste. À Paris, assise à sa table de travail, c'est à sa mère que s'adressera Mégrita lorsqu'elle commence à écrire le récit de son enfance africaine.

Indemne ou mutilé le corps de la femme est « parlant » dans l'œuvre de Beyala : il sert de signe dans un système symbolique qui, comme nous le verrons plus loin, partage certains traits de la créativité féminine traditionnelle. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, comme dans *Tu t'appelleras Tanga*, l'écrivaine se sert du corps féminin pour exprimer l'état de communication bloquée des protagonistes. C'est précisément parce qu'elles ne disposaient pas de leur corps, étant des objets d'échanges économiques, que les femmes de la mission dans *Le Pauvre Christ de Bomba*, Sophie dans *Une Vie de boy*, Tante Bella et Perpétue des romans de Beti et Owono, étaient sans discours.

L'écriture de Beyala s'enracine dans le corps féminin, pour créer un discours qui se différencie clairement du discours masculin. Christiane Makward définit ainsi ce type d'écriture :

Dans les écritures féminines... il y a non seulement retour au corps ou « bio-graphie », mais mise en place du corps comme sujet-agent de l'écriture. C'est du corps phénoménal vécu qu'il s'agit, de l'espace pulsionnel, et non pas du corps-objet féminin qui a toujours tenu l'avant-scène des productions artistiques (Wilson, 618).

Le corps-objet de la femme africaine, représentant l'érotisme, la beauté et la fécondité, tient l'avant-scène de la littérature masculine africaine depuis les premiers poètes des années 1930³⁴. Puisqu'elle se définit par rapport à ces images féminines, la littérature africaine est alors fondée sur une vision du corps féminin sans autonomie, n'existant que comme tremplin permettant à l'homme de se réaliser (Stratton, 122). Ce vide qu'est la femme se « remplira » pour répondre à l'appel du plaisir masculin, et au besoin primordial de la procréation. C'est à travers ce dernier rôle que la femme permet à l'homme de tromper l'inquiétude généalogique qui est le propre de sa situation existentielle. S'entourer d'épouses et d'enfants, c'est alors s'insérer dans la coulée généalogique des temps immémoriaux.

C'est le soleil qui m'a brûlée s'oppose à la norme née de la poésie de la négritude en proposant une vision radicalement différente de la femme. Ce roman s'inaugure sous le signe de l'appropriation de son corps par la femme, corps qui devient source de plaisir auto-généré, comme le montre le passage suivant. Beyala choisit d'utiliser, comme symbole de cette appropriation, le motif de la masturbation :

Depuis longtemps, Ateba était habituée à se caresser pour s'endormir. Elle fermait les yeux, elle se caressait, elle appelait le

plaisir, elle lui disait de venir, de venir avec sa chaleur dans ses reins, de la prendre jusqu'à sortir sa jouissance (30).

Le corps qui trouve son plaisir sans agence masculine affirme une identité féminine qui lutte contre l'anéantissement que lui réserve la société. Ateba refuse le rôle de « case vide » affectée soit au plaisir masculin, soit à la reproduction. Premier de deux leitmotivs opposés qui jalonnent le texte, la masturbation souligne la tentative d'Ateba de se libérer des forces qui définissent la femme au Sud-Cameroun. L'écriture du corps qui met ainsi en valeur le sexe de la protagoniste renverse la norme qui prévaut dans la littérature africaine depuis ses débuts, ainsi qu'au Sud-Cameroun où, comme l'explique Philippe Laburthe-Tolra la conception traditionnelle de la sexualité ne faisait aucune place aux désirs sexuels de la femme (1981 : 384). L'écriture du corps contient alors un singulier pouvoir de subversion de l'ordre établi. En même temps, elle contient l'écho d'une croyance préchrétienne fondamentale : l'evu.

L'evu est un concept qui représente le dynamisme vital chez les Beti; équilibré, il permet à son possesseur de réussir sa vie; en dose excessive, il lui donne le pouvoir de faire le mal. Ce potentiel — si souvent maléfique — s'introduisit chez les hommes, selon la légende, lorsque l'evu — sous la forme d'un petit crabe — vint se loger dans le sexe de la femme. Cette force est souvent localisée dans le clitoris; l'acte sexuel, susceptible d'éveiller l'evu, l'homme craignant, en s'abandonnant à son désir, devenir prisonnier de sa partenaire (Laburthe-Tolra, 1985 : 74 et 169). Dans un contexte traditionnel, le geste d'Ateba — comme d'ailleurs toute satisfaction sexuelle « contre nature » — aurait été un symptôme d'un evu actif (Laburthe-Tolra, 1985 : 170). Le motif de la masturbation dans le roman de Beyala, porte alors une double valeur : dans le contexte urbain moderne, nous y voyons le signe du personnage féminin qui se soustrait à l'emprise masculine. L'intertexte préchrétien, cependant, suggère à travers ce geste, qu'Ateba est atteinte d'un déséquilibre susceptible de déclencher certaines forces surnaturelles, idée que vient renforcer la présence du double narrateur dans le texte.

L'inverse de cette situation se trouve chez Tanga, dans le deuxième roman de Beyala : elle ne peut se soustraire à l'emprise masculine, incapable quelle est d'assumer les désirs de son corps. Cette incapacité est symbolisée par l'ablation de son clitoris. Son discours étant alors mutilé tout comme son corps, Tanga ne peut contrer les injonctions de sa mère qui l'exploite : « Attendre l'instant de son verbe qui va me clouer dans le silence du respect obligatoire. » (146.)

Le lien parole/pouvoir/corps était net dans le micro-ethnos traditionnel où les hommes pratiquaient une sorte d'écriture du corps pour mieux asseoir cette puissance. Cette « écriture » se manifestait au cours d'un rite magico-religieux pratiqué par les hommes ayant des dons oratoires; ils se « faisaient des raies ou scarifications sur la langue... pour... mieux parler encore » (Laburthe- Tolra, 1981 : 356). En revanche, la parole des femmes n'est pas admirée, car ne reposant sur aucun pouvoir, ni de la parole, ni du corps; leur parler était même censé être inarticulé, pénible à entendre ³⁵.

Accroissant davantage la signification de l'écriture du corps au féminin, c'est la mère de Tanga qui est l'agent de son excision, afin « qu'elle garde tous ses hommes » (24). Le comportement de cette mère moderne illustre alors une fois de plus que la femme-fille du monde urbain contemporain africain est sans protection³⁶. Le corps blessé de la femme-fille excisée sera donc ouvert aux autres, à commencer par son père incestueux. Lorsque ce corps tente de se révolter, un conseil de famille se réunit pour ramener Tanga à la raison, puis pour lui imposer une malédiction :

Ils disent que mon ventre pourrira avant le crépuscule et que mes enfants auront la malédiction du silence (143).

Évadée de l'horreur familiale, évoluant dans les bas-fonds de la ville, elle est kidnappée par un cul-de-jatte qui souhaite s'en servir, afin qu'elle devienne porteuse de son enfant. Encore une fois, Tanga est la chose des autres; elle ne goûtera au bonheur que pendant les brefs moments de solidarité qu'elle réussira à voler avant de mourir en prison.

Se distinguant de Tanga, Mégrita, protagoniste de *Seul le Diable le savait*, n'a pas été excisée; elle évolue alors vers l'hétérosexualité. Grâce à l'exemple de sa mère, Mégrita est consciente de la puissance de la femme. Elle sait également maîtriser la source du plaisir féminin, comme elle sait se l'interdire au besoin.

Il... me considéra fixement. Sans réfléchir, je serrai mes cuisses l'une contre l'autre. Je serrai fort, de plus en plus. Toute ma nervosité centrée là, à l'endroit du sexe. Il me fallait serrer, serrer jusqu'à l'agonie. M'interdire tout plaisir. Devenir meurtrière. De moi-même.

À l'instar de son corps, Mégrita maîtrise pleinement son discours, n'hésitant pas à dire « moi, je... », à s'adresser directement au lecteur, et à écarter ce qui est superflu de son discours, comme le montrent les mots en relief du passage suivant :

... moi, moi, la fille au cheveu rouge qui vous raconte cette histoire, je puis vous assurer que l'incorrupible Jean Zobo était... Mais là, je m'égare (180).

La maîtrise du discours par Mégrita correspond à celle pratiquée jadis par les hommes au sein du micro-ethnos. Ceux qui pratiquaient les arts oratoires se nommaient *madzo na* chez les Beti, ou « les je dis que » (Laburthe-Tolra, 1981 : 355). Il paraît alors plus clairement combien il est révolutionnaire pour une femme de dire « je », car elle utilise du privilège qui n'appartenait qu'à la société de discours *madzo na*. L'usurpation de la narration à la première personne, sans double intermédiaire, va alors de pair avec la maîtrise du corps : la protagoniste de Beyala, guidée par sa sexualité, vit son corps comme une force génératrice de vie.

Ainsi, contrairement aux protagonistes des deux premiers romans de Beyala, Méгри donnera naissance à un enfant. Puis, devenue guérisseuse au cours de son séjour dans le village du père de son enfant, elle passe ses journées dans la nature, à la recherche d'herbes médicinales. Méгрита est alors la figure de la femme liée aux forces telluriques de la nature qui recherche l'harmonie avec l'univers. Contrairement aux protagonistes des autres romans, loin du milieu urbain moderne, Méгрита échappe aux mutilations imposées aux citadines, Ateba et Tanga, par la société contemporaine.

À travers l'écriture du corps, Beyala se sert du sexe féminin pour donner une image de la femme qui jure avec la conception que l'on a pu s'en faire à partir de la littérature africaine, comme dans la société sud-camerounaise rurale. Ceci lui permet de renverser la façon dont la femme moderne est perçue dans la culture urbaine camerounaise à la fin du XXe siècle. La stratégie de Beyala frappe d'autant plus que, sauf quelques exceptions notoires comme dans *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem ou *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, les romanciers africains ne s'attardent que peu sur les questions de sexualité, et du corps à proprement parler. Mohamadou Kane a signalé que cette réserve pudique a longtemps fait école chez les écrivains masculins (1982 : 307). Le critique sénégalais explique l'origine de ce trait par le souci qu'avaient les premiers écrivains, de ne pas proposer une vision négative de la civilisation africaine. De l'autre côté, l'absence de fausse pudeur semble avoir caractérisé les chansons d'amour créées par les femmes au Sud-Cameroun telles que rapportées par Henri Ngoa, suggérant que la tactique de Beyala aurait des antécédents dans la tradition orale (Laburthe-Tolra, 1981 : 383).

La vision du corps que propose Beyala dérangera nécessairement, car

elle prend le trait physiologique distinctif de la sexualité féminine, et l'affirme non comme source de mal (evu), mais comme source d'auto-appropriation, comme marque de l'identité féminine. De cette façon, l'écriture du corps est le reflet de la reconstruction de l'identité féminine moderne qui, cherchant une base sur laquelle s'ériger, prend ses distances vis-à-vis des constructions masculines, qu'elles émanent de la tradition littéraire écrite ou du micro-ethnos pré-chrétien.

Le viol : le corps aux abois

Image inverse de la masturbation, mais également signe de déséquilibre, le viol est le deuxième motif qui se répète à travers le récit. Le texte repose sur la tension créée par ces deux images, l'une qui nie l'existence du partenaire masculin, l'autre qui cherche à dominer le partenaire féminin :

Brusquement, il l'avait retournée et l'avait obligée à se cambrer. D'une poussée, il l'avait pénétrée et avait entrepris un brutal mouvement de va-et-vient. Elle gémissait, elle sanglotait, il criait que ce qu'il leur fallait à toutes, c'était leur rentrer dedans jusqu'à ce qu'elles demandent grâce (70).

Négation des aspirations féminines, image du plaisir féminin bâillonné, le viol devient alors — dans l'écriture du corps — métaphore du discours féminin entravé. Il rejoint la situation qui prévalait dans le micro-ethnos où « l'instrument symbolique de... [la] soumission est le sexe masculin (Laburthe-Tolra, 1981 : 354). La menace de l'homme, toujours violeur potentiel, est d'autant plus forte qu'un haut prix est attribué à la virginité dans la société où évolue le personnage de Beyala. Valeur traditionnelle transposée dans un contexte urbain, la virginité accroît la possibilité de trouver un parti intéressant. La virginité d'Ateba est donc constamment sous surveillance. Cette attitude obsessionnelle se manifeste, par exemple, après une brève rencontre avec Jean. Rentrée chez elle, le premier réflexe d'Ateba est de vérifier que tout est resté intact :

Elle court vers la chambre d'Ada. Elle dénoue son pagne.

Elle se plante devant la glace. Elle écarte ses cuisses.

Elle ausculte l'intérieur de son sexe. Elle introduit un doigt.

Pas de sang (28).

Sa tante aussi vieille sur la virginité d'Ateba, car sa nièce représente

un potentiel en termes de dot et de parti; elle compte bien profiter des soins qu'elle lui donne depuis des années. « Elle sait qu'Ateba est vierge, elle l'a vérifié » (31). Lorsque le doute survient, elle la soumet au rite de l'œuf, rappelant à Ateba que son corps ne lui appartient pas, qu'il doit servir les besoins des autres³⁷.

Ainsi, puisque la menace du viol plane sur ses rendez-vous avec Jean, ceux-ci sont caractérisés par le mutisme : devant lui, Ateba perd soudain la capacité de s'exprimer.

Chaque fois qu'ils se sont croisés, les sons l'ont désertée, les mots sont restés collés à ses lèvres (37).

Une tension de plus en plus marquée s'instaure chez Ateba, à cause des trois forces qui agissent sur elle : la violence masculine, son maintien dans un état virginal, et son besoin de se dire, d'exprimer son moi profond. Prise entre ces pressions contradictoires, Ateba vit aux limites de la raison. Comme le souligne Mudimbe dans *L'Autre face du royaume*, la folie « marque une manière de désaccord [lorsque] la victime ne sait peut-être pas ou a désappris un certain usage des armes » (151). N'ayant jamais usé des armes dans l'arène sociale, Ateba se replie sur elle-même, sombrant de temps à autre dans la folie. Elle sait pourtant « qu'il faut coûte que coûte parler à quelqu'un » (26) car « en son dedans, naissent d'autres discours » (38). Cependant, personne n'écoute la jeune femme, qui souffre toujours du vide affectif dû à la disparition prématurée de sa mère.

À la recherche de la solidarité féminine

« Meurtrie et rongée » par l'absence de sa mère, Ateba vit sa faim d'amour maternel, inassouvie à jamais. Ce manque affectif, qui va de pair avec le mutisme imposé par la violence masculine, et l'exploitation par sa tante, pousse Ateba à « écrire aux femmes » à de multiples reprises dans le texte (pp. 43, 47, 57, 67). Reflets de la glottophagie qui l'emmure, Ateba écrit des lettres à des femmes fictives qui peuplent son imagination, comme tactique pour déjouer le désespoir. Chez Ateba la seule zone de salut se situe « là où l'homme ne s'est pas assis dans la mémoire de la femme » (94). C'est donc d'ici — de cette « zone de salut » — qu'émane le discours qu'Ateba adresse aux femmes; c'est également ici où s'épanouit l'amitié profonde qu'elle partage avec Irène. Comme les Camerounaises mises en scène par Delphine Zanga-Tsogo dans *Vies de femmes*, qui se retrouvent entre elles pour se conseiller et se consoler mutuellement, la relation entre Ateba et Irène est une tentative de créer un espace sûr, loin de la menace masculine. Comme les femmes qui fondent des associations

d'entraide dans *L'Oiseau en cage* de Zanga-Tsogo, les amies cherchent à se protéger du désordre néo-colonial environnant, univers qui est dominé par l'intérêt et la violence.

L'amitié féminine provient du désir chez Ateba de rejoindre ce qu'il y a de primordial dans la nature féminine, comme si elle souhaitait recommencer sa vie et réintégrer — pour ainsi dire — les entrailles maternelles. Celles-ci sont l'inverse du havre utérin : nous avons déjà noté au chapitre trois que le ventre de Betty n'était que le lieu d'échanges commerciaux avec ses clients, suivis d'avortements sans nombre³⁸. Pour tenter de rejoindre sa mère, Ateba s'immerse « dans le plaisir de reconstituer des images lumineuses du passé » (117) :

Retrouver son présent confus et fragmenté par les
dires.

Retrouver Betty... Betty... Retracer les chapitres
d'une vie.

Retrouver Betty. Ses odeurs... Ses envies...
Cataloguer la femme pour se retrouver. Trouver son
ailleurs caché dans les secrets de Betty (88).

Pendant qu'Ateba découvre le moyen d'anéantir sa solitude en redécouvrant sa mère, en la « cataloguant », son esprit établit une équivalence qui confond le souvenir de sa mère avec Irène,

*Abolis les distances, les lieux, le temps. Betty, Irène... Tout se
mêle. Odeurs. Voix. Corps. Et la danse démente de ses sens, et les
soubresauts du corps sous la pression des doigts, et ses cris brisés
qui la soulèvent au paroxysme de l'orgasme (117).*

Pour Ateba se masturber permet de libérer ses « cris brisés », en une sorte de praxis, qui ressemble fort à la possession. C'est cette praxis, qui permet d'abolir le vide affectif dont souffre Ateba depuis le départ de sa mère.

La recherche de la communication avec les autres femmes — qu'il s'agisse de Betty, d'Irène ou des destinataires fictives des lettres d'Ateba — provient d'un désir inconscient de chercher un refuge dans le « croissant irréductible » de ce qui est féminin dans la société³⁹. Le geste final d'Ateba surgit d'un désir de briser les forces qui engendrent son mutisme. Dans une attitude qui ne laisse aucun doute sur ce mutisme, Ateba se retrouve à genoux aux pieds de son partenaire sexuel, le sexe de celui-ci dans la bouche : « Il va tout au fond avec des petits coups secs, rapides. Il souffle, il râle, elle le reçoit, la nausée dans le ventre. » (172.) Sous le coup de la nausée qu'engendre sa

première expérience sexuelle, Ateba tue son partenaire.

Le lieu meurtre/liaison sexuelle n'était pas inconnu autrefois, le mariage servant de stratégie pour lier les clans : on n'épousait, bien souvent que là où l'on aurait pu tuer, et parfois là où l'on avait effectivement tué (Laburthe, 1981 : 382). Comme le mariage, les pratiques rituelles symboliques permettaient autrefois d'éviter la violence, tel le *mevungu*; de leur disparition naît l'expression directe de la violence. Dans les relations homme/femme, chez Beyala la femme n'est plus capable de transmuier la violence masculine en procréation pour assurer la paix entre clans. C'est elle-même qui rend la violence au violeur, signalant combien est profond la transformation de la société dans le contexte postcolonial.

Le geste meurtrier permet de venger la mort insensée d'Irène, celle de sa voisine, Ekassi, et la dégradation que connaissent toutes celles qui sont obligées de vendre leur ventre pour survivre dans la ville moderne africaine. La solidarité féminine se construit en supprimant l'homme; c'est en même temps une stratégie pour reprendre la parole : le geste désespéré d'Ateba supprimera celui qu'elle assimile à tous ceux qui empêchent le discours féminin de circuler⁴⁰. Scellant la solidarité féminine, l'esprit égaré d'Ateba transforme l'homme mort en Irène, qu'elle embrasse, « murmurant son nom indéfiniment et l'aube la trouve dans son long baiser d'Irène » (173). L'union recherchée avec Irène est l'écho du lien entre Ateba et sa mère, lien qui abolit peurs et angoisses de l'enfance.

La relation entre Ateba et Irène fait partie d'une stratégie qui vise à redéfinir l'image littéraire de la femme telle qu'elle existe dans le roman masculin camerounais. Comme les autres stratégies — l'écriture du corps et le double narrant — l'amour physique que ressent Ateba pour Irène crée un discours qui n'aurait jamais pu émaner d'une voix narrative masculine.

Célébrer le corps

Le discours du corps n'est pas une invention de la littérature féminine écrite, si l'on considère que certaines pratiques rituelles étaient comme une écriture qui s'effectuait sur le corps féminin dans la société pré-chrétienne. Parmi les pratiques qui laissent leurs traces sur le corps de la femme, l'excision est sans aucun doute l'inscription corporelle par excellence. Pratiquée de façon moins systématique au Sud-Cameroun que dans les régions où elle fait partie de l'initiation féminine, l'excision servait de punition. Contrairement à sa fonction

initiatique qui marque l'égalité de l'excisée avec les hommes circoncis, chez les Beti l'ablation du clitoris rappelait la femme à l'ordre, surtout lorsqu'il s'agissait d'adultère⁴¹ (Vincent, 57). Ce qui se comprend si l'on se souvient de l'équivalence — évoquée plus haut — entre l'evu et l'organe féminin. Le « désordre » que représente l'adultère et d'autres écarts de comportement, trouvent alors leur explication dans un evu trop actif, trop enclin à troubler le bon ordre.

Une des femmes interviewées par Jeanne Vincent affirme que le morceau de chair ainsi enlevé était « accroché au plafond », rappelant sans cesse à la femme qu'elle ne disposait pas de son corps (Vincent, 65). L'anthropologue Sylvie Fainzang conclut que « laisser à une femme son clitoris, c'est lui permettre d'exercer un pouvoir rival face au mari dans le contexte matrimonial⁴² ». Il n'est pas étonnant, alors, que lorsque les femmes se retrouvaient entre elles — à l'intérieur du « croissant irréductible » de la sphère féminine — que c'est précisément ce morceau de chair génital qui était au centre de leurs préoccupations rituelles.

Un des principaux rites féminins beti, le « mevungu » se faisait sous l'égide d'une femme âgée choisie pour le développement des organes génitaux, signes de sa puissance et de son autorité⁴³. Liant clairement la parole à la physiologie féminine, cette particularité physique devait se doubler d'un « don de clairvoyance exceptionnel dû à la possession d'une glande de magie de l'*evu*⁴⁴ » (Vincent, 16). Pour rétablir l'équilibre social rompu, « la cheftaine parlait alors à son vagin⁴⁵. C'est lui qui avait tout le pouvoir » (Vincent, 116). Ce pouvoir provient du fait que le vagin est le lieu — comme l'a bien noté Ong — où la force mâle, potentiellement meurtrière, est transformée en vie⁴⁶ (Ong, 1981 : 41).

Célébration de ce potentiel vital féminin, le *mevungu* avait alors une fonction sociale bien précise dans le contexte pré-chrétien : annuler le mal introduit dans la société par la mort, l'inceste, le vol et d'autres fléaux. Également rite de passage, il permettait aux filles du clan, ainsi transformées en femmes, de devenir membres du groupe des femmes de la société pré-chrétienne (Ngoa, 1975 : 243).

Dans cette pratique, « la femme se crée par elle-même. Elle accapare... la capacité d'être mère, et le moyen de réaliser, comme partenaire, son rôle dans la réalisation de la réciprocité⁴⁷ » (*Femmes du Cameroun*, 274). La fécondité étant la principale voie par laquelle la femme était valorisée socialement, c'est dans la puissance génésiaque que résidait le seul recours de la femme⁴⁸. Excluant les hommes, soudant les femmes les unes aux autres en célébrant leur fécondité, le *mevungu*

était l'exemple clé non seulement de la solidarité entre femmes, mais aussi du désir d'autonomie, d'autosuffisance féminines. C'est de cette célébration gynocentrique, cette affirmation des liens qui unissent les femmes, que renaissait la société, guérie de ses maux grâce à la solidarité féminine. L'intensité dramatique et secrète du rituel a dû lier profondément entre elles les participantes et, « comme au sein d'une sorte de syndicat, leur donner un vif sentiment de sécurité et de puissance vis-à-vis de leurs seigneurs et maîtres théoriques, les hommes » (Laburthe- Tolra, 1985 : 243).

Solidarité féminine moderne, nouveau mevungu ?

Comme dans la sphère féminine pré-chrétienne, la capacité d'auto-détermination de la femme dans les romans de Calixthe Beyala semble être liée, symboliquement, à l'organe génital jadis vénéré dans le *mevungu*. Coupée de la force régénératrice qui s'enracinait dans le rite, et de l'insertion sociale qu'offrait l'initiation, les protagonistes de la romancière se heurtent à un monde où l'équilibre social ne peut se rétablir. Si cette soupape de sécurité sociale — le mevungu — n'existe plus, cependant le lien entre femmes joue un rôle crucial dans la société urbaine. Comme nous l'avons vu pour les romans didactiques de Delphine Zanga- Tsogo, ce lien est l'unique planche de salut pour celles qui, luttant dans le monde néo-colonial, ne connaîtront jamais l'agrégation au groupe que conférait l'initiation au cours du *mevungu*. La recherche de la fusion avec le corps de l'autre, si caractéristique des protagonistes de Beyala, est une manière de recréer le réseau féminin qui, autrefois, enserrait la femme initiée.

Dans ses deux premiers romans, ce lien féminin est, cependant, le contraire d'une célébration de la fécondité, aucune des deux protagonistes de Beyala ne pouvant envisager la maternité :

Je ne veux pas me multiplier... Je ne veux pas prêter mon ventre à l'éclosion d'une vie. Tant d'enfants traînent par la ville ! (Tu t'appelleras Tanga, 176.)

Tanga choisit cependant une sorte de maternité en adoptant Mala. Image de la société malade qui engendre des enfants comme ce dernier, sa relation avec Mala permet néanmoins à Tanga de trouver momentanément le bonheur, car il s'agit d'une maternité consciemment choisie. L'enfant qu'elle choisit, albinos vivant en marge de la société, souligne combien cette maternité est déçue, car selon la perspective traditionnelle, l'albinos est assimilé aux fantômes. Lorsque Tanga lui offre le sein en le berçant, c'est, pour ainsi dire, la mort qu'elle tient dans les bras. Ce ne sont ni l'hôpital, ni les miracles du

Seigneur von Deutschman, prêcheur- guérisseur européen de passage dans la ville, qui tireront Mala des bras de la mort. Ainsi la communion des corps recherchée par les protagonistes de Beyala est une sorte de compensation des maternités bafouées des villes africaines. Sorte de régression dans le corps protecteur maternel, la relation avec une autre femme permet de déjouer la solitude et la folie du monde carcéral néo-colonial. Comme le dit Tanga, il lui faut « déstructurer » sa mère pour ne pas sombrer dans la folie :

Je déstructure ma mère ! C'est un acte de naissance. Folie que de croire à l'indestructibilité du lien de sang ! Bêtise de penser que l'acte d'exister dans le clan implique une garantie d'appellation contrôlée (64).

Ateba et Tanga, renaissent grâce à d'autres femmes, recréent avec d'autres « mères » la relation primordiale refusée par leurs propres mères.

Proposant une vision positive de la maternité dans *Seul le Diable le savait*, à travers Mégri, Beyala la dote d'un double. Mégri y trouvera non une remplaçante de sa mère mais, une sage- femme, une adjuvante de la vie. Son double, une demi-sœur, disparue quinze ans auparavant, survient à la veille de l'accouchement de Mégri. L'aidant à fuir le village et un mariage arrangé par sa mère, elle aide Mégri à accoucher de « leur » enfant, loin du village, dans la nature. Ce lieu symbolise la volonté chez Mégri de couper ses liens avec toute culture. « Il faut briser cette chaîne. Aide-moi à la briser, ma chérie, aide-moi à protéger notre enfant », dit-elle à sa sœur (261). C'est — comme dans le *mevungu* — une régénération sociale gynocentrée que représente la naissance en pleine brousse, de cette petite fille. Qu'il s'agisse de désespoir et de marginalité féminines ou de régénération sociales, les images employées par Beyala sont doublement porteuses de sens, car non seulement émanent-elles de la réalité contemporaine, mais elles se fondent aussi dans l'écriture du corps pratiquée jadis à l'époque pré-chrétienne au Sud-Cameroun.

Utilisé sous trois formes différentes dans les romans analysés, le concept du double se révèle fructueux sous la plume de Beyala. Employés à des fins narratives, les doubles féminins sont la stratégie qui permet de percer le mur infranchissable du mutisme féminin.

De Marie-Claire Matip à Calixthe Beyala, les conditions de production du discours féminin camerounais ne cessent de s'élargir, passant de la description quasi objective de la situation de Ngonda, à la révélation du moi féminin bâillonné du monde post-colonial. Son contenu

ressemble parfois étonnamment à la poésie Bikud-Si, dans le sens où l'aspiration féminine vers une cohabitation profonde et dialogale entre hommes et femmes est constamment bafouée (Awona, 91). Son message de solidarité féminine rappelle les liens qui unissaient les femmes du micro-ethnos pré-chrétien. C'est de la nostalgie inconsciente de ce « matrimoine » que naissent les doubles chez Beyala; à défaut de l'interlocuteur masculin idéal, ces femmes déshéritées vont « se fabriquer un patrimoine de vies successives » (*Tanga*, 95). Loin du micro-ethnos originaire, elles se débattent dans un monde métissé né du colonialisme, et peu propice à leur épanouissement. Fuir ce milieu n'est pas non plus une solution, même si la protagoniste du troisième roman de Beyala échoue à Paris, l'exil n'est pas plus une solution pour la Camerounaise qu'il ne l'a été pour les Jean-Marie Medza, Aki Barnabas, Denis, et les autres personnages créés par les romanciers sud-camerounais de la première génération. Si les écrivaines rejoignent certains de leurs aînés masculins en affirmant que la solution aux maux de l'Afrique doit nécessairement jaillir du croissant irréductible féminin et de son intégration à la société africaine contemporaine, les stratégies qu'elles emploient pour le dire — les doubles narrants, récits polyphoniques féminins, l'écriture du corps — sont la preuve indubitable de l'originalité du discours féminin camerounais.

1 Après le succès de librairie que fut *C'est le soleil qui m'a brûlée*, roman qui — aux dires de l'écrivaine — s'est vendu à cent mille exemplaires, Calixthe Beyala fut courtisée par non moins de quatre éditeurs parisiens à la fois ! (Interview du 16 août 1991.) Peintre, musicienne, dramaturge et cinéaste, Werewere Liking — après avoir passé six années comme chercheur à l'Institut de littérature et d'esthétique négro-africaine d'Abidjan — a créée sa Villa Kiyi, foyer artistique et centre culturel (*Notre Librairie* : 99 (oct.-déc. 1989) : 194-196). Consacrée sur la scène parisienne, sa pièce *Waramba* est jouée au théâtre Renaud-Barrault à l'automne 1991. Son dernier roman, *Le Petit prince de Belleville*, se trouve non seulement dans les librairies parisiennes mais même dans les grandes surfaces, et en province; ses deux premiers romans existent en livre de poche.

2 « A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction », Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, 1929 : 4. Claire Dehon dans le chapitre intitulé « Les Conditions de la création littéraire » examine les facteurs historiques, sociaux et commerciaux qui rendent problématique le métier d'écrivain au Cameroun (1989 : 13-58). Pour ce qui concerne les écritures féminines francophones, Christiane Makwad et Odile Cazenave remarquent qu'il est quasiment impossible pour une écrivaine francophone de gagner sa vie de sa plume sans une consécration parisienne préalable.

3 Le taux de scolarisation au Cameroun (70, 6 % des 6-11 ans en 1987) est un des plus élevés d'Afrique, en conséquence l'alphabétisation des femmes ne cesse de croître. Il atteint 44, 7 % pour les femmes en 1985 alors qu'au Sénégal, pays où les femmes écrivent également depuis les années 1970, il est moitié moins élevé à 19, 1 %. (*Europa World Yearbook* 1990-91 et *Africa-scope* 1987-88 : 169.) Samba Gadjiro rappelle que jusqu'en 1940, l'ensemble du territoire français d'Afrique ne comptait que deux établissements secondaires, le Cours Secondaire de Saint-Louis et le Lycée

Van Vollenhoven tous les deux au Sénégal. Pour la femme, le Sénégal comptait l'École Normale de Jeunes Filles à Rufisque où se préparait le Diplôme d'Études Primaires à partir de 1939 (Gadjigo, 1990 : 87). Au Cameroun, c'est à la mission — surtout au Collège protestant de Libamba — que la camerounaise reçut une formation avant que ne soit fondé le Lycée Leclerc après la Deuxième Guerre mondiale.

4 Nkana : « contes avec complainte ou envoi chanté », Louis-Marie Ayissi, *Contes et berceuses beti*, 1969 : 8.

5 En attendant que la Camerounaise nous en parle elle-même, nos analyses se fondent sur les témoignages de femmes recueillis par Jeanne Vincent (*Traditions et transitions*), les poésies recensées et traduites par Stanislas Awona (« Bikud-Si et Mvet », *Danses du Cameroun*), les analyses et témoignages de Philippe Laburthe-Tolra (*Initiations et sociétés secrètes au Cameroun, Seigneurs de la forêt*) et de Henri Ngoa dans *Femmes du Cameroun* et ailleurs.

Pour ce qui concerne le Sô, il serait erroné de conclure qu'il représente un rite renforçant la créativité verbale masculine. Au contraire, ce rite de passage clé pour l'homme est une *praxis* qui ne repose pas sur la parole; selon Laburthe-Tolra, il vise à créer non une communauté de discours, mais une communauté d'épreuves, par une sorte de parthénogenèse à l'intérieur de la société mâle (Laburthe-Tolra, 1983 : 313 et 321).

6 Bénédicte Maugière résume ainsi la théorie du « muted group » féminin et du « dominant group » masculin, fruit des recherches de l'anthropologue Edwin Ardener sur l'interaction entre les cultures féminines et masculines au Cameroun (1990 : 636).

7 Kembe Milolo dans *L'Image de la femme chez les romancières de l'Afrique noire francophone* (1986) précise que la « fonction première de la femme (est) dans la coutume (d'être) conteuse », p. 131.

8 Chandraa Talpade Mohanty pose le même genre de questions en ce qui concerne le travail des féministes occidentales sur les femmes du tiers-monde. « Under Western Eyes : Feminist Scholarship and Colonial Discourse », *Boundary 2* 12, n° 3/13 : 1 (Spring-Fall, 1984 : 333-357).

9 Cette distinction entre parler « femme » et parler « homme » est employée par Maroussia Hajdukowski-Ahmed pour souligner le rapport particulier de la femme au langage (1983 : 54-55).

10 Écrit plus de trente années après ce texte, *Seul le Diable le savait* de Calixthe Beyala fait le portrait de cette même organisation du travail agricole féminin. La première expérience amoureuse de la protagoniste « devint le sujet de conversation préféré de notre petite communauté; aux champs où les femmes se réunissaient tantôt dans la plantation de l'une, tantôt dans celle de l'autre, on s'arrêtait entre deux coups de houe, on piétinait sur place pour raconter l'histoire... » (50). Delphine Zanga-Tsogo nous propose une version moderne de ce même genre de solidarité féminine. En milieu urbain, les groupes de travail agricole se sont mués en associations féminines d'entraide qui permettront à la protagoniste de *L'Oiseau en cage* (1983) de faire face aux aléas de la vie urbaine.

11 Awona précise que le langage de ces chants était tellement énigmatique qu'il fallait, au préalable, être initié pour en saisir le fond (1971 : 87).

12 Dans son livre sur la littérature de son pays, le journaliste et professeur camerounais, David Ndachi Tagne souligne que la question de la femme a été une préoccupation centrale chez les romanciers camerounais (1986 : 147-149 et 211-217).

13 Kembe Milolo note que l'écart entre l'éducation traditionnelle de la femme et celle qu'elle reçoit à l'école française accélère le processus de l'aliénation de la

femme moderne (27).

14 Dans « The Economic Position of Beti Widows, Past and Present », Jane Guyer montre le rôle clé joué par la femme comme source de richesse et par conséquent de pouvoir dans la société androcentrique pré-coloniale (*Femmes du Cameroun*, 1985 : 315).

15 Confirmant cette interprétation, les interlocutrices de Jeanne Vincent voient les interdits alimentaires comme autant de preuves que la femme était « esclave » à l'époque pré-chrétienne (Vincent, 1976 : 69, 74, 82, 103, 117).

16 Dans son analyse des effets sur la femme du système scolaire en Afrique de l'Ouest française, Janos Riesz signale que, malgré de bonnes intentions, la tentative de former les filles attirèrent peu de candidates, la formation dispensée n'ayant que peu d'utilité dans le contexte colonial. De surcroît, on soupçonnait que la scolarisation féminine entraînerait un effondrement moral et social général (Riesz, 32-36).

17 Dans son appréciation des romans de Delphine Zanga Tsogo, Richard Bjornson souligne qu'il existe clairement un lien entre l'autonomie individuelle et le mode autobiographique (1991 : 389). De son côté, Mohamadou Kane trouve que l'individualisme est un thème dont « l'approfondissement... reste singulièrement insuffisant » (1982 : 306).

18 Les œuvres suivantes ont été publiées entre 1967 et 1983 :

— Poésie autobiographique intimiste : Jeanne Ngo Mai, *Poèmes sauvages et lamentations*, Palais Miami, Monte Carlo : Poètes de notre temps, N. 362, 1967.

— Problèmes du couple moderne : Thérèse Kuoh-Moukoury, *Rencontres essentielles*, Paris, Imprimerie Edgar, 1969.

— Inadaptation au milieu parisien, récit autobiographique publié à frais d'auteur : Yonko, Nana Tabitha, *La Reine*, Paris : La Pensée Universelle, 1971.

— Récit autobiographique des premières déceptions amoureuses : Lydie Dooh-Bunya, *La Brise du jour*, Yaoundé : CLE, 1977.

— Critique de mœurs modernes : Marie-Thérèse Assiga-Ahanda, *Société africaine et « high society »*, Libreville : Lion, 1978.

— Problèmes de la citadine moderne : Delphine Zanga Tsogo, *Vies de femmes*, Yaoundé : CLE, 1983 et *L'Oiseau en cage*, Abidjan, Dakar, Lomé : NEA et Paris : EDICEF, 1983.

19 Comme le signale Kembe Milolo pour l'ensemble de la littérature féminine francophone africaine, les écrivaines « dressent le tableau de nombreux cas d'injustice sociale dont la femme est la victime. Leur intention est bel et bien de faire avancer la cause des femmes... elles s'intéressent davantage à l'écriture en tant que véhicule d'une idéologie (40).

20 Claire Dehon analyse cet aspect de *Tante Bella*, ainsi que de *Perpétue* (pp. 63-68) dans *Le Roman camerounais*. Elle se penche aussi sur l'image de la femme projetée dans les romans d'amour (pp. 159-161).

21 C'est Richard Bjornson qui souligne qu'un réseau d'alliances intertextuelles unit les œuvres de la nouvelle génération d'écrivains camerounais et leurs prédécesseurs (1991 : 456); il précise aussi comment le texte d'Owono prône un modèle de modernisation occidental pour la femme camerounaise (1991 : 43). De son côté, Bernard Mouralis indique qu'une des interrogations majeures de l'œuvre bétienne est l'origine de l'inégalité, problème qui est également au cœur de bien des œuvres féminines (« Mongo Beti et la modernité », 1986 : 90).

22 Richard Bjornson analyse l'impact de cette politique de l'édition qui agit comme un frein sur la production littéraire. Celle-ci se voit contrainte à reproduire des modèles de comportement qui valorisent la persévérance, l'optimisme et le courage devant les difficultés de la vie, caractéristiques conformes avec l'orthodoxie

luthérienne évangélique. Aussi n'est-il pas étonnant d'apprendre que les œuvres camerounaises les plus intéressantes ont souvent été publiées à l'étranger. Voir « Post-Independence Cameroon Fiction », communication présentée à la réunion de la African Literature Association, Gainesville, Floride, 1980.

23 Les réflexions de Claudine Herrmann sur la femme et la langue font état de ce genre d'aliénation de la femme dans le texte littéraire : « le langage est un homme qui s'est interposé entre le monde et moi (c'est un monde dans lequel), la femme a été réduite au rôle d'actrice qui répète des phrases dont aucune n'a été inventée par elle » (1976 : 18).

24 Les recherches de Janos Riesz sur les débuts littéraires de Mariama Bâ révèlent deux instances où la rédaction autobiographique de Bâ a été reprise par le discours occidental : le cas de Genevoix ainsi que celui de Jacques Richard-Molard, chef de l'IFAN qui publie la rédaction dans *Afrique Occidentale Française*. (« Mariama Bâ's *Une si longue lettre* : An Erziehungs-roman », *Research in African Literatures*, 22 : 1 (Spring, 1991) 3641.)

25 De son côté, Arlette Chemain note que ces écrivaines renouent avec « la tradition de la parole véhémence » (*Notre librairie*, 1989 : 163).

26 C'est d'ailleurs pour cette raison que, bien loin de sa société d'origine, Méгри, dans *Seul le diable le savait*, narre ses mémoires lorsqu'elle est à Paris.

27 On reconnaîtra ici l'intertexte césairien, provenant principalement du *Cahier d'un retour au pays natal*.

28 Notons qu'il existe une autre instance narrative dans le roman car l'histoire d'Anna Claude est présentée à la troisième personne, par un narrateur omniscient. Les trois instances narratives sont donc les suivantes :

— Récit de Tanga narré par cette dernière à Anna-Claude.

— Récit de Tanga capté et transmis par Anna-Claude.

— Récit d'Anna-Claude transmis au lecteur par une voix narrative anonyme.

29 Cet animal est redouté au Sud-Cameroun, selon l'abbé Tsala, car les hommes — surtout les sorciers — pouvaient se transformer en hibou (1973 : 122).

30 Florence Stratton note que les images d'enfermement des femmes, comme Perpétue, cette emmurée-vivante, indiquent que le potentiel humain féminin est enseveli sous les codes sociaux qui définissent la femme africaine. (« In the Shallow grave : Archetypes of Female Experience in African Fiction », *Research in African Literature*, 19 : 2, 143-169.)

31 Parmi les cinq contes de l'orphelin recueillis par Emmanuel Sound-jock, c'est toujours la mère défunte (parfois la grand-mère) qui porte secours à son enfant resté parmi les vivants (1976 : 15-24). Ce même schéma se retrouve dans « La Cuiller Siale » de Birago Diop dans *Les Contes d'Amadou Koumba*, pp. 177-188.

32 « Souffles »

Écoute plus souvent

les choses que les êtres. (...)

Ceux (qui sont morts ne sont jamais partis (...) les morts ne sont pas morts (...)

Birago Diop, cité par Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, 144-145.)

Ce même écho de Birago Diop se retrouve dans le troisième roman de Beyala, *Seul le diable le savait*, lorsque la protagoniste veille le corps de son père :

« Non, les morts ne sont pas morts. Ils fourmillent dans l'agitation de la jungle... » (112).

33 Ce genre de désordre créé par les fantômes chez Ateba rappelle le trouble semé chez les vivants par les esprits des morts dans *Beloved* de Toni Morrison, écrivaine afro-américaine.

34 Cet aspect de la femme se retrouve, par exemple, dans l'image de la femme chez

Senhor, « riche plaine à la peau noire (qui convient au soc et au fleuve profonds de mon élan » (« Par-delà éros », *Chants d'ombre*, 1945), image qui persiste jusque dans les années 1970, comme le montre « Élégie pour la reine de Saba ». La femme est une « statue de basalte noir » dont le corps recèle des « abîmes de l'extase » sur lesquelles le poète se rue « droit dedans comme l'aigle sur l'agneau tendre » (*Poèmes*, 1984 : 129).

35 Laburthe-Tolra signale que le sexe et la bouche de l'homme sont faits pour donner : « l'émission de la parole est, pour l'homme, créatrice comme celle de la semence vitale ». En revanche, le sexe, comme la bouche, de la femme ne sont faits que pour recevoir (1981 : 355).

36 Les mères que met en scène Beyala ne sont pas sans rappeler la « mère dévorante » de la tradition orale (« Morphologie du conte africain », *Cahiers des études africaines*, 45 : XII, Cahier I, 1972 : 131-163), ainsi que la mère jalouse de la sexualité de sa fille des contes européens telle que analysée par Sandra Gilbert et Susan Gubar (« The Queen's Looking Glass », *The Madwoman in the Attic*, 3-44).

37 Il est intéressant de noter que Zinnie dans *La Brise du jour* de Lydie Dooh Bunya doit également se soumettre à une vérification pareille de sa virginité.

38 Dans « Mother Africa on a Pedestal : The Male Heritage in African Literature and Criticism », Mineke Schipper examine comment la transformation des vertus traditionnellement féminines — telle la maternité — dans le roman africain est utilisée pour rendre la femme responsable de la dégradation des valeurs dans le contexte moderne africain (1987 : 49).

39 La solidarité féminine était capitale dans le micro-ethnos de jadis. Laburthe-Tolra, à la suite de Marie-Paule de Thé, signale qu'un des seuls exutoires au ressentiment dans lequel vivait nécessairement la femme, cantonnée dans l'unique rôle de reproductrice, étaient les associations féminines (1981 : 385).

40 Le même motif de vengeance féminine se retrouve dans la tradition orale. Analyste des épopées beti et bassa, D. Binam note que dans « Man Ngok Mbam », l'aède, une femme nommée Ngo Pagal, ne cache pas « un certain désir de châtier ce héros ». En effet, elle agence son récit pour le faire disparaître grâce aux manigances des femmes (*in* Ngijol, 1976 : 80).

41 Louis Ongoum affirme que chez les Bamiléké le châtement de l'adultère pouvait même être la peine capitale. (« Poèmes de femmes bamiléké », *Femmes du Cameroun*, 287.)

42 « Excision ici et maintenant », *Les mutilations du sexe des femmes aujourd'hui en France*, ouvrage collectif, Paris : Éditions Tierce, 1984 : 28.

43 Selon une des interlocutrices de Jeanne Vincent, « La cheftaine... avait un grand clitoris et de grandes lèvres » (Vincent, 143).

44 Cette force vitale très discutée, suscite des tentatives de définition depuis l'époque allemande (von Morgen, Zenker, Nekes). D'après le jésuite camerounais, Engelbert Mveng, l'évu « apporta tous les maux à l'humanité en s'introduisant dans le ventre de la femme » (*L'Art d'Afrique noire*, 23). Cette définition est confirmée par Laburthe-Tolra où cette force naturelle, l'évu, s'installe dans l'humanité grâce à l'entremise de la femme, qui joue le rôle de pont entre nature et culture. (*Initiations et sociétés secrètes au Cameroun*, 62 et passim.) Le père Tsala y voit surtout un « esprit doué de forces prénaturelles » (« Mœurs et coutumes ewondo », *Études camerounaises*, 1958 : 16).

45 Dans sa description du *mevungu*, l'anthropologue camerounais Henri Ngoa ne mentionne cependant pas de lien avec l'évu; le rôle de la parole se voit néanmoins dans les nombreux chants rituels entonnés au cours de la cérémonie (Ngoa, 1975 : 242-255).

46 Laburthe-Tolra précise que pour les chirurgiens Beti, l'évu était en fait l'utérus ou

bien une partie du vagin de la femme, il ajoute : « On comprend que la gent féminine dans son ensemble ait été convaincue de posséder l'*evu*. Cette localisation anatomique éclaire aussi le récit de l'origine de l'*evu* entrant dans la femme par son sexe » (1985 : 73). Une informatrice de Jeanne Vincent précise qu'à la mort d'une cheftaine du *mevungu*, une autopsie était toujours pratiquée pour voir si elle avait l'*evu* (130-131).

47 C'est ainsi que le *mevungu* est à travers la vénération du clitoris une célébration de la fécondité. Il est intéressant de noter la différence dans l'appréciation du *mevungu* selon la perspective où se place l'observateur : un point de vue masculin européenisé y verra une forme d'homosexualité ritualisée, comme c'est le cas chez Laburthe-Tolra qui rapporte les commentaires de deux religieux, le P. Meinrad Hebga, Camerounais, et le P. François Pichon, Français :

D'où les honneurs rendus... au clitoris de la « mère » : on va tantôt le « nourrir d'une sorte de bouillie... tantôt le frotter...; les femmes vont l'admirer et se frotter contre lui...; on va enfin le chatouiller, le masser ou l'étirer jusqu'à l'amener à la longueur d'un membre viril (1985 : 331).

Épousant une perspective moins euro-centrée, mais toujours masculine, quant au même rite, le chercheur camerounais, Henri Ngoa, y voit à la place de l'homosexualité, un « rite de fécondation, de reproduction, de re-création de la société malade ».

Les intéressées elles-mêmes — dont la perspective est libre de toute mystification religieuse ou masculine — y voyaient une sorte « d'école de jeunes filles » (Vincent, 154), où un « secret des femmes » se transmettait d'une génération à la suivante.

48 Ainsi ce comportement secret féminin, échappant au pouvoir masculin, faisait-il naître des craintes parmi les hommes :

Les hommes se disaient : « Les femmes sont nues dans une maison, rien que des femmes ! Elles chassent tous les hommes au lieu de dire à un homme de venir. Elles préfèrent rester entre elles... Cela leur fait plaisir de se retrouver entre elles, nues (Vincent, 148).

Bibliographie

Sources primaires

A - Œuvres

Assiga-Ahanda, Marie-Thérèse, *Sociétés africaines et « high society »*, Libreville, Gabon, Lion, 1978.

Beti, Mongo, *Mission terminée*, Paris, Buchet-Chastel, 1957.

– *Le Pauvre Christ de Bomba*, Paris, Présence Africaine, 1956 (1976).

– *Perpétue*, Paris, Buchet-Chastel, 1974.

– *Le Roi miraculé*, Paris, Buchet-Chastel, 1958.

– *Remember Ruben*, Paris, UGE, 1974.

Beyala, Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987.

– *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, Stock, 1988.

– *Seul le Diable le savait*, Paris, Le Pré aux Clercs, 1990.

Boto, Eza, *Ville Cruelle*, Paris, Présence Africaine, 1954 (1971).

Dooh Bunya, Lydie, *La Brise du jour*, Yaoundé, CLE, 1977.

Kuoh-Moukoury, Thérèse, *Rencontres essentielles*, Paris, Edgar, 1969.

Liking, Werewere, *Orphée d'Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1981.

– *Elle sera de jaspe et de corail*, Paris, L'Harmattan, 1983.

– *L'Amour-cent-vies*, Paris, Publisud, 1988.

Matip, Marie-Claire, *Ngonda*, Douala, Librairie au Messager, 1958.

Oyono, Ferdinand, *Chemin d'Europe*, Paris, Julliard, 1956.

– *Une Vie de boy*, Paris, Julliard, 1956.

– *Le Vieux nègre et la médaille*, Paris, Julliard, 1972.

Philombe, René, *Un Sorcier blanc à Zangali*, Yaoundé, CLE, 1970.

Yanou, Etienne, *L'Homme-Dieu de Bisso*, Yaoundé, CLE, 1974.

Zanga-Tsogo, Delphine, *Vies de femmes*, Yaoundé, CLE, 1983.

– *L'Oiseau en cage*, Dakar, Abidjan, Lomé, NEA/EDICEF, 1983.

B - Interviews

Abega, Prosper, 4 décembre 1978.
– 15 juin 1979.

Awona, Stanislas, 13 janvier 1979.

Bebey, Francis, 15 août 1977.

Beti, Mongo, 10 juillet 1977.
– 30 juillet 1979.
– 7 août 1981.

Beyala, Calixthe, 16 août 1991.
– 6 juillet 1992.

Dooh Bunya, Lydie, 31 juillet 1979.
– 13 décembre 1990.

Eno Belinga, Samuel, 11 décembre 1978.
– 16 mai 1979.
– 30 mai 1979.

Fouda, Basile-Juleat, 13 novembre 1978.

Hebga, Meinard, 4 juin 1979.
– 18 mai 1979.

Kana, Paul, 5 avril 1979.

Kayo, Patrice, 20 novembre 1978.

Laverdière, Lucien, 19 septembre 1978.

Marcel, Frère, 9 avril 1979.

Mbouom, Nicholas, 8 avril 1979.

Messi, Léon, 2 novembre 1978.
– 7 mars 1979.
– 21 mai 1979.

Ndayou Njoya, Emmanuel, 9 avril 1979.

Ngamili, Simon, 8 avril 1979.

Noah, Jourdain, 13 novembre 1978.

Ongoum, Louis-Marie, 19 octobre 1978.

Oto, J., 25 mai 1979.

– 31 mai 1979.

Philombe, René, 18 novembre 1978.

Soujouck, Emmanuel, 20 octobre 1978.

Tsala, Théodore, 31 janvier 1979.

– 1er mars 1979.

– 7 mars 1979.

– 20 mars 1979.

– 21 mars 1979.

– 27 avril 1979.

C - Autres Documents

Archives Nationales du Cameroun, dossier APA 10392/B, La Sixa, 1929-1932.

Cameroun Political Ephemera 1952-1961, CAMP Microfilm Project MF 387, bobine 1.

Ouvrages consultés

Agblemagnon, M. N'Sougan, *Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire*, Paris, Mouton, 1969.

Abrahamson, Hans, *The Origin of Death*, New York, Amo Press, 1977.

Ackad, Josette, *Le Roman camerounais et la critique*, Paris, Silex, 1985.

Alexandre, Pierre, *Le Groupe dit Pahouin*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1958.

Augé, Marc et al., *La Construction du monde*, Paris, Maspero, 1975.

Awona, Stanislas, ed., *Danses du Cameroun*, Yaoundé, Ministère de l'Éducation, de la Culture et de la Formation Professionnelle, 1971 (1969).

Awouma, Joseph-Marie, *Littérature africaine orale et comportements sociaux*, Paris, Sorbonne, thèse, 1970.

Ayissi, Léon-Marie, *Contes et berceuses beti*, Yaoundé, CLE, 1968.

Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.

Bahoken, Jean-Calvin, *Clairières métaphysiques africaines*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977.

Bal, Mieke, *Narratologie : les instances du récit*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977.

Barrett, David B., *Schism and renewal in Africa*, Nairobi, Oxford University Press, 1968.

Barthes, Roland, *Mythologiques*, Paris, Le Seuil, 1957.

Barthes, Roland et al., *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil, 1977.

Bastide, Roger, *The African Religions of Brazil*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

Battestini, Monique et Simon, *Ferdinand Oyono*, Paris, Fernand Nathan, coll. Classiques du monde, Littérature africaine, 1964.

Battestini, Monique et Simon et Mercier, Roger, *Mongo Beti*, Paris, Fernand Nathan, coll. Classiques du monde, Littérature africaine, 1964.

Ben-Amos, Dan, *Folklore genres*, Austin, University of Texas Press, 1976.

Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Éditions Gallimard, 1966.

Berry, J., *Spoken Art in West Africa*, Oxford, Oxford University Press, 1961.

Bikoi, Charles Binam, *L'Orphelin dans la littérature orale des Bassa, Beti et Bulu du Cameroun*, Yaoundé, Université de Yaoundé, 1975.

Bilen, Max, *Écriture et initiation*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1977.

Blair, Dorothy, *African Literature in French : A History of Creative Writing in French from West and Equatorial Africa*, Cambridge University Press, 1976.

Bjornson, Richard, *The African quest for freedom and identity*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1991.

Bol, Victor et Allary J., *Littérature et poètes noirs*, Léopoldville, Bibliothèque de l'Étoile, 1964.

Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1968.

Bourneuf, Raymond, *L'Univers du roman*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1975.

Brench, A. C., *The Novelists' Inheritance in French West Africa*, London, Oxford University Press, 1978.

Butor, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.

Bynum, David, *The Daemon in the Wood*, Cambridge Harvard University Press, 1978.

Caillois, Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Éditions Gallimard, 1950.

Calame-Griaule, Geneviève, *Le thème de l'arbre dans les contes africains*, Paris, SELAF, 1969.

Calloud, Jean, *Structural Analysis of Narrative*, Philadelphia, Fortress Press, 1976.

Calvet, Jean-Louis, *Linguistique et colonialisme*, Paris, Payot, 1974.

– *La Guerre des langues et les politiques linguistiques*, Paris, Payot, 1987.

Charbonnier, Georges, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, Plon, 1961.

Chemain-Degrange, Arlette, *Émancipation féminine et roman africain*, Dakar, NEA, 1980.

Chevrier, Jacques, *Une Vie de boy, Oyono : Analyse critique*, Paris, Hatier, 1977.

Cohen, Marcel, *La Grande Invention de l'écriture et son évolution*, Paris, Imprimerie Nationale, 1958.

Collectif, *Les Mutilations du sexe des femmes aujourd'hui en France*, Paris, Éditions Tierce, 1984.

Coquet, Jean-Claude, *Sémiotique littéraire*, Paris, Marne, coll. Univers Sémiotiques, 1972.

Damann, Ernst, *Les Religions de l'Afrique noire*, Paris, Payot, 1964.

De Gubernatis, Angelo, *La Mythologie des plantes*, Paris, C. Reinwald & Cie, 1878.

Dehon, Claire, *Le Roman camerounais d'expression française*, Birmingham, Alabama, Summa, 1989.

Delavignette, Robert, *Christianisme et colonialisme*, Paris, Librairie Anthème Fayard, 1960.

Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

– *L'Écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1967.

Dieterlen, Germaine, *Textes sacrés de l'Afrique noire*, Paris, Éditions Gallimard, 1965.

Durand, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1968.

Durkheim, Emile, *The Elementary Forms of the Religious Life*, Trans. Jos. Ward Sevain, London, Geo. Allen & Unwin Ltd., 1968.

Eboussi-Boulaga, F., *La Crise du muntu*, Paris, Présence Africaine, 1977.

Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Éditions Gallimard, 1963.

– *Rites and Symbols of Initiation*, New York, Harper & Row, 1958.

– *Le Sacré et le profane*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Idées, 1965.

Eliade, Mircea et Kitagawa Joseph M., *The History of Religions*, Chicago, Chicago University Press, 1966.

– *Images et symboles*, Paris, Éditions Gallimard, 1952.

– *Mephistophiles et l'androgynie*, Paris, Éditions Gallimard, 1952.

– *Patterns in Comparative Religions*, New York, Meridien Books, The World Publishing Co., 1966.

Eno Belinga, Martin Samuel, *Découverte des chantefables*, Paris, Klincksieck, 1970.

– *L'Épopée camerounaise : le Mvet*, Yaoundé, Université de Yaoundé, monographie, 1978.

- *Introduction générale à la littérature orale africaine*, Yaoundé, Université de Yaoundé, monographie, 1977.
- *Littérature et musique populaire en Afrique noire*, Paris, CUJAS, 1966.
- *La Littérature orale*, Issy-les-Moulineaux, Les Classiques Africains, 1978.

Fanon, Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1976.

- *Peau noire, masques blancs*, Paris, Le Seuil, 1952.

Fawcett, Thomas, *The Symbolic Language of Religion*, London, SCM Press, 1970.

Femmes Africaines, ouvrage collectif, Paris, Les Éditions du Centurion, 1959.

Finnegan, Ruth, *Oral Literature in Africa*, Nairobi, Oxford Library, 1976.

Fitch, Brian T., *Narrateur et narration dans « L'Étranger » d'Albert Camus*, Paris, Archives des Lettres Modernes, 1968.

Foucault, Michel, *The Archaeology of Knowledge*, New York, Pantheon Books, 1972.

- *The Order of Things*, New York, Vintage Books, 1973.
- *Surveiller et punir*, Paris, Éditions Gallimard, 1975.

Fry, Northrop, *Anatomy of Criticism : Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957.

- *The Subborn Structure*, London, Methuen & Co., 1970.

Gadjigo, Samba, *École blanche, Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1990.

Gakwandi, Shato Authur, *The Novel and Contemporary Experience in Africa*, London, Heinemann, 1977.

Gamier, Christine et Fralon, Jean, *Le Fétichisme en Afrique noire (Togo-Cameroun)*, Paris, Payot, 1951.

Gebauer, Paul, *Spider Divination in the Cameroons*, Milwaukee, Public Museum Publications in Anthropology, 1964.

Génette, Gérard, *Figures I*, Paris, Le Seuil, 1966.

- *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969.
- *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.

Genevoix, Maurice, *Afrique blanche-Afrique noire*, Paris, Flammarion, 1949.

Gérard, Albert, *African Language Literatures*, Washington, D. C., Three Continents Press, 1981.

Gilbert, Sandra and Gubar, Susan, *Madwoman in the attic*, New Haven, Yale University Press, 1979.

Girard, René, *Deceit, Desire and the Novel*, Trans. Yvonne Freccero, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.

Goody, Jack, *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968.

Gorog-Karady, Véronika, *Noirs et Blancs, leurs images dans la littérature orale africaine*, Paris, SELAF, 1976.

Greimas, A. J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

Grimes, Joseph Z., *The Thread of Discourse*, The Hague, Mouton, 1973.

Grivel, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, Mouton, 1973.

Guernier, Eugène et al., *Cameroon-Togo*, Paris, Éditions de l'Union Française, 1951.

Guttegernans, Erhardt, *Candid Questions Concerning Gospel Form Criticism*, Pittsburgh, The Pickwick Press, 1979.

Hajdukowski-Ahmed, Maroussia, « Le Dénoncé/énoncé de la langue au féminin ou le rapport de la femme au langage », Suzanne Lamy et Irène Pagès, eds. *Féminité, subversion, écriture*, Québec, Remue-Ménage, 1983.

Hardy, Georges, *Le Problème religieux dans l'Empire Français*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1940.

Hastings, Adrian, *A History of African Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

Havelock, Eric, *The Origins of Western Literacy*, Ontario Institute for Studies in Education monograph series n° 1, Toronto, OISE, 1976.

Hebga, Meinrad, *Émancipation des églises sous tutelle*, Paris, Présence

Africaine, 1976.

– *Le Concept de métamorphoses d'hommes en animaux chez les Bassa, Duala, Ewondo, Bantu du Sud-Cameroun*, Rennes, Université de Rennes, thèse de doctorat 3e cycle, 1968.

Hendricks, William O., *Essays on Sociolinguistics and Verbal Art*, The Hague, Mouton, 1973.

Herrmann, Claudine, *The Tongue Snatchers*, Lincoln, Univ. Nebraska Press, 1976.

Herskovits, Melville and Frances, *Dahomean Narrative*, Evanston, Northwestern University Press, 1958.

Holas, Bernard, *La Pensée africaine*, Paris, Guethner, 1972.

Howe, Susan, *Novels of Empire*, New York, Columbia University Press, 1949.

Imbert, Jean, *Le Cameroun*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1973.

Irigaray, Luce, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.

Iser, Wolfgang, *The Implied Reader*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1975.

Jahn Janheinz, *Manuel de littérature négro-africaine*, Paris, Resma, 1969.

– *Muntu*, Paris, Le Seuil, 1961.

Jameson, Frederic, *Marxism and Form*, Princeton, Princeton University Press, 1971.

Jeffner, Anders, *The Study of Religious Language*, London, SCM Press, 1972.

Jung, Carl G., *Modern Man in Search of a Soul*, New York, Harcourt Brace & Co., 1933.

– *Psychology and Religion*, New Haven, Yale University Press, 1960.

Kagame, Alexis, *La Philosophie bantu comparée*, Paris, Présence Africaine, 1976.

Kane, Mohamadou, *Roman africain et traditions*, Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1982.

Karady, Veronika, *Genres, Forms, Meanings : Essays in African Oral Literature*, Oxford, England, Jaso, 1982.

Kayo, Patrice, *Panorama de la littérature camerounaise*, Baffoussam, Librairie Panafricaine, 1978.

Keim, Karen, *Trickery and Social Values in the Oral and Written Literature*, PhD. Thesis, Indiana University, 1986.

Kesteloot, Lilyan, *La Poésie traditionnelle*, Série Littérature africaine, Paris, Fernand Nathan, 1971.

– *L'Épopée traditionnelle*, Paris, Fernand Nathan, coll. Littérature africaine, 1971.

– *Négritude et situation coloniale*, Yaoundé, CLE, 1968.

Koch, Henri, *Magie et chasse au Cameroun*, Paris, Berger-Levrault, 1968.

Kristeva, Julia, *Le Texte du roman*, Paris, Mouton, 1970.

– *Des Chinoises*, Paris, Des Femmes, 1974.

Laburthe-Tolra, Philippe, *Initiations et sociétés secrètes au Cameroun*, Paris, Karthala, 1985.

– *Minlaaba*, Paris, H. Champion, 1977.

Laburthe-Tolra, Philippe et Bureau, René, *Initiation africaine*, Yaoundé, CLE, 1971.

Laverdière, Lucien, *L'Image du missionnaire dans la littérature africaine d'expression française*, Thèse de doctorat 3e cycle, Université de Paris-V, 1979.

– *Les Missionnaires et le christianisme dans la littérature camerounaise*, Thèse de doctorat 3e cycle, Université de Paris-Nord-XIII, 1979.

Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

– *L'Origine des manières de table, Mythologiques*, Paris, Plon, 1968.

– *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955.

Levine, Victor, *The Cameroons from Mandate to Independence*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1964.

Lionnet, Françoise, *Autobiographical Voices : Race, Gender, Self-*

Portraiture, Ithaca, Cornell University Press, 1989.

Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971.

Machery, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1974.

Mannoni, O., *Prospero and Caliban*, New York, Frederick A. Praeger, 1964.

Maunier, René, *Sociologie coloniale*, Paris, Eds. Domat-Montchrétien, 1932.

May, Georges, *L'Autobiographie*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1979.

Mazrui, A., *The Political Sociology of the English Language*, The Hague, Mouton, 1975.

Mbiti, John S., *African Religions and Philosophy*, London, Heinemann, 1975.

Melone, Thomas, *Mongo Beti, l'homme et le destin*, Paris, Présence Africaine, 1971.

Meyerhoff, Hans, *Time in Literature*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1960.

Mfomo, Gabriel, *Au Pays des initiés*, Paris, Karthala, 1982.
– *Soirées au village*, Paris, Karthala, 1980.

Milbury-Steen, Sarah, *European and African Stereotypes in Twentieth Century Fiction*, New York, New York University Press, 1981.

Miller, Christopher, *Theories of Africans*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

Minono-Nkodo, Mathieu-François, *Le Vieux nègre et la médaille*, Paris, Éditions Saint-Paul, 1978.

Moukoko Gobina, Henri, *Le Blanc et l'Europe dans le roman sub-saharien d'expression française*, Paris, Sorbonne, doctorat de 3e cycle, thèse, 1975.

Mouralis, Bernard, *Les Contre-Littératures*, Paris, Presses Universitaires

Françaises, 1975.

– *Individu et collectivité dans le roman négro-africain d'expression française*, Annales de l'Université d'Abidjan, Abidjan, Série D.T. II, 1969.

– *L'Œuvre de Mongo Beti*, Paris, Les Éditions Saint-Paul, 1981.

Moreno, Antonio, *Jung, Gods and Modern Man*, Notre-Dame, University of Notre-Dame Press, 1970.

Mudimbe, V.Y., *L'Autre face du Royaume, une introduction à la critique des langages en folie*, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1974.

Mutiso, C. G. M., *Socio-Political Thought in African Literature, Weusi ?*, London, Macmillan, 1974.

Mveng, Engelbert, *L'Art d'Afrique noire*, Yaoundé, CLE, 1974.

Nalova-Lyonga, Pauline, *Uhamiri or a Feminist Approach to African Literature : An Analysis of Selected texts by women in oral and written literature*, Ph. D., Diss. Univ. Michigan, 1985.

Nazareth, Peter, *Literature and Society in Modern Africa*, Nairobi, East African Literature Bureau, 1972.

Ndachi Tagne, David, *Roman et réalités camerounaises*, Paris, L'Harmattan, 1986.

Ndong, Jacques Fame, *L'Esthétique romanesque de Mongo Beti*, Paris, Présence Africaine, 1985.

Ndoutoumé, Tsira Ndong, *Le Mvet*, Paris, Présence Africaine, 1970.

Ngate, Johatan, *Francophone African Fiction*, Trenton, N.J., Africa World Press, 1988.

Ngugi Wa Thiong'O, *Decolonising the Mind*, Portsmouth, NH, Heinemann, 1986.

Nicod, Henri, *La Vie mystérieuse de l'Afrique noire*, Lausanne, Payot, 1943.

Obiechina, Emmanuel, *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975.

Okpewho, Isidore, *The Epic in Africa : Toward a Poetic of the Oral*

- Performance*, New York, Columbia University Press, 1979.
- Ong, Walter, *Orality and Literacy*, New York, Methuen, 1982.
- Ortigue, M. C., *Œdipe africain*, Paris, Plon, 1973.
- Ortova, Jarmila, *Etude sur le roman au Cameroun*, Prague, Oriental Institute, Czechoslovak Academy of the Sciences, 1971.
- Ossama, Nicolas, *Herméneutique de la littérature orale*, Douala, Collège Libermann, 1976.
- Parrinder, Geoffrey D., *Religion in an African City*, Westport, Negro Universities Press, 1972.
- Paulme, Denise, *La Mère dévorante*, Paris, Éditions Gallimard, 1976.
- Pepper, Herbert, *Un Mvet de Zwè Nguéma*, Paris, A. Colin, 1972.
- Philombe, René, *Le Livre camerounais et ses auteurs*, Yaoundé, chez l'auteur, 1977.
- Poirier, Jean, *Ethnologie générale*, Paris, Éditions Gallimard, La Pléiade, 1968.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Le Seuil, 1970.
- Raulin, Anne, *Femme en cause*, Paris, Centre Fédéral (FEN), 1987.
- Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.
- Romberg, Bertil, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Stockholm, Lund Almqvist & Wilsell, 1962.
- Rousset, Jean, *Narcisse romancier : Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1973.
- Roy, Marius, *L'Univers romanesque de Ferdinand Oyono*, Diss., 1972, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1972.
- Rudin, Harry S., *Germans in the Cameroons 1884-1914*, New Haven, Yale University Press, 1938.
- Schikora, Rosemary, *African Fiction in French — A Study of Narrative Technique*, Diss., 1979, Detoit, Wayne State University, 1979.

Schipper-De Leew, Mineke, *Le Blanc vu d'Afrique*, Yaoundé, CLE, 1973.
– *Unheard Words*, London, New York, Allison & Busby, 1984.

Scholes, Robert and Kellogg, Robert, *The Nature of Narrative*, New York, Oxford University Press, 1966.

Senghor, Léopold Sédar, *Poèmes*, Paris, Le Seuil, 1973.

Silkstone, Thomas, *Religious Symbols and Meanings*, Plymouth, The Bowering Press, 1968.

Soyinka, Wole, *Myth, Literature and the African World*, London, Cambridge University Press, 1976..

Starobinski, Jean, *L'Œil vivant*, Paris, Éditions Gallimard, 1961.

Stewart, Susan, *Nonsense : Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979.

Storper-Perez, Danielle, *La Folie colonisée*, Paris, Maspero, 1974.

Tempels, Placid, *Bantu Philosophy*, Paris, Présence Africaine, 1969.

Thevoz, Michel, *Le Langage de la rupture*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1978.

Thomas, L. V. et Luneau, René, *Les Religions d'Afrique noire*, Paris, Éditions Gallimard, 1969.

Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil, 1971.
– *Théories du symbole*, Paris, Le Seuil, 1977.

Towo-Atangana, Gaspard et Françoise, *Nden-bobo l'araignée toilière*, Yaoundé, CLE, 1966.

Tsala, Théodore, *Dictionnaire Ewondo-Français*, Lyon, Emm. Vitte, 1956.

Turner, Victor, *The Forest of Symbols*, Ithica, Cornell University Press, 1967.

Turner, Victor and Edith, *Image and Pilgrimage in Christian Culture*, New York, Columbia University Press, 1978.

Umezina, Wilberforce, *L'Influence coloniale sur la société africaine dans l'œuvre de Ferdinand Oyono*, Québec, Université Laval, mémoire

de maîtrise, 1968.

– *La Religion dans la littérature africaine*, Kinshasa, Presses Universitaires du Zaïre, 1975.

Vierne, Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

Vincent, Jeanne, *Traditions et transitions*, Paris, Éditions Berger-Levrault, 1976.

Walker, Sheila, *Women and Walls : Architectural Reflections of Changing Patterns of Male-Female Interaction Among the Fulbé of Northern Cameroon*, Berkely, University of California Press at Berkely, 1978.

Wheeler, W. Reginald, *The Words of God in an African Forest*, New York/ Chicago, Fleming H. Revell, 1931.

Wright, Edgar, *The Critical Evaluation of African Literature*, London, Heinemann, 1973.

Wrong, Margaret, *Five Points for Africa*, London, Edinburgh House Press, 1942.

Zahan, Dominique, *The Religion, Spirituality and Thought of Traditional Africa*, Chicago, University of Chicago Press, 1979.

Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil, 1983.

Articles consultés

Abega, Prosper, « L'Appréhension du monde par les négro-africains », *Anthropos*, 3 (février 1975), pp. 48-65.

Aka Po, Amouzouayz-Maurice, « Des Origines du christianisme en Afrique et de son expansion au III^e siècle », *Afrika Zamani*, 3, Yaoundé (décembre 1974), pp. 3-20.

Alexander, Douglas, « De l'Oralité à l'écriture : sur un exemple camerounais », *Présence Française*, 12 : 1-2 (avril 1976), pp. 71-78.
– Préface in Eno Belinga, S. M., *Découverte des Chantefables*, Paris, Kincksieck, 1970.

Allen, Douglas, « L'Analyse phénoménologique de l'expérience religieuse », *Cahiers de l'Herne* 33 (1978), pp. 128-138.

Amvela Ze, E., S. M. Eno Belinga, « Caractéristiques linguistiques du bulu utilisé dans l'épopée orale du Mvet », Yaoundé, Université de Yaoundé, monographie, 1978.

Andrade, Susan Z., « Rewriting History, Motherhood, and Rebellion : Naming an African Women's Literary Tradition », *Research in African Literature* 21 : 1 (spring 1990), pp. 91-110.

Anya Noa, L., S. Atangana, « La Sagesse beti dans le chant des oiseaux », *Abbia* 8 (février-mars 1965), pp. 97-142.

Ardener, Edwin, « Belief and the Problem of Women », *Perceiving Women*, Shirley Ardener, ed., London, Malaby Press, 1975, pp. 1-28.

Awoma, Stanislas, « Bikud-si et mvet », *Les Danses du Cameroun*, Yaoundé, Direction des Affaires culturelles & Ministère de l'Éducation, 1971, pp. 87-110.

Awouma, Joseph-Marie, « Le Mythe de l'âge, symbole de la sagesse dans la société et la littérature africaines », *Mélanges africains*, Yaoundé, Éditions Pédagogiques Afrique-Contact, 1973, pp. 173-188.

Bahoken, Jean-Calvin, « La Contribution des religions à l'expression culturelle de la personnalité africaine », *Colloque sur les religions*, Abidjan, 5-12 avril 1961, Paris, Présence Africaine, 1962, pp. 155-159.

Barnabé, R.P., « Le Grand séminaire Saint-Laurent », *Au Cameroun spiritain : Grands lacs, revue générale de missions d'Afrique* 62 : 4-6 (février 1942), pp. 42-48.

Bastide, Roger, « Religions africaines et structures de civilisation », *Présence Africaine* 66 (1968), pp. 98-111.

Bayard, J. -F., « Les Rapports entre les églises et l'État du Cameroun de 1958 à 1971 », *Revue Française d'études politiques africaines* 80 (août 1972), pp. 79-104.

Beier, Ulli, « The Novel in the French Cameroons », *Black Orpheus* 2 (1958), pp. 42-52.

– « The Position of the Artist in Traditional Society », *Présence Africaine* 105-106 (1978), pp. 70-180.

Ben-Amos, Dan, « Catégories analytiques et genres populaires », *Poétique* 19 (1974), pp. 265-293.

– « Folklore in African Society », *Research in African Literature* 6 : 2,

Benjamin, Walter, « Paris, Capital of the 19th Century », *New Left Review* 48 (March-April 1968), pp. 77-90.

Biakolo, Anthony, « Entretien avec Mongo Beti », *Peuples noirs, Peuples africains* 10 (juillet-août 1979), pp. 86-121.

Biebuyck, Daniel, « The African Heroic Epic », *Heroic Epic and Saga : An Introduction to the World's Great Folk Epics*, Ed. F. J. Onias, Bloomington, Indiana University Press, 1978, pp. 336-367.

Bilongo, Barnabé, « Les Jeux traditionnels du Sud-Cameroun », Yaoundé, chez l'auteur, janvier 1975.

– « Onomastique négro-africaine », Yaoundé, chez l'auteur, 1977.

Bjornson, Richard, « A Bibliography of Cameroonion Literature », *Research in African Literature* 17 (spring 1986), pp. 85-126.

Bochenski, Joseph, « The Structure of Religious Discourse », *Religious Language and the Problem of Religious Knowledge*, Bloomington, Indiana University Press, 1968, pp. 117-128.

Bot Ba Njock, Henri-Marcel, « Prééminence sociale et système politico-religieux dans la société traditionnelle bulu et fang », tiré à part, Société des Africanistes.

Bouchard, Jean-Claude, « Une Expérience de tradition orale et de mémorisation des évangiles en milieu traditionnel africain », *Herméneutique de la littérature orale : Colloque de Yaoundé-Mvolyé, 2-4 septembre 1975*, Douala, Collège Libermann, 1976, pp. 111-131.

Bouchaud, J., « La Mission catholique et l'enseignement de la jeunesse », *Au Cameroun spiritain : Grands Lacs* 62 : 4-6 (février 1947), pp. 49-55.

Brathwaite, Edward Kamau, « The African Presence in Caribbean Literature », *Daedalus* (spring 1974), pp. 73-109.

Bremond, Claude, « The Impossible Restitution as a Specifically African Theme », *The Conch* 2 : 2 (September 1970), pp. 34-58.

Britwum, Kwabena, « La Socialité du texte et/ou le texte du réel : Pour une socio-critique du roman africain », *African Perspectives* 1 (1977), pp. 135-142.

– « Regard, mémoire, témoignage : ou l'œil du sorcier dans *Une Vie de boy* de Ferdinand Oyono », *Présence Francophone* 14 (printemps 1977), pp. 3741.

– « Temps et fiction dans *Une Vie de boy* de Ferdinand Oyono », *Présence Francophone* 21 (automne 1980), pp. 45-46.

Brutsch, J.R., « Fernando Poo et le Cameroun », *Études Camerounaises* 4344 (mars-juin 1954), pp. 67-78.

Buhlman, R.P., « L'Intégration du christianisme dans la littérature d'Afrique », *Missions et cultures non chrétiennes*, Louvain, Desclée de Brouwer, 1959, pp. 290-304.

Bureau, René, « Ethno-sociologie des Duala et apparentés », *Recherches et études camerounaises* 9-8, numéro spécial (1962), p. 260.

Burke, Kenneth, « On the First Three Chapters of Genesis », *Symbolism in Religion and Literature*, New York, George Brazeliter, 1960, pp. 118-151.

Butake, Bole, « Literature in Oral Tradition », *NGAM* 34 (jan-jun 1978), Université de Yaoundé, pp. 134-150.

Calame-Griaule, Geneviève, Gorog-Karady, Veronika, « La Calebasse et le fouet : Le thème des « Objets Magiques » en Afrique occidentale », *Cahiers des études africaines* 45 : 13 (1972), pp. 12-75.

– « L'Univers végétal dans les contes dogon », *Le thème de l'arbre dans les contes*, III, Paris, SELAF, 1974, pp. 65-112.

Chauleux, Pierre, « L'Apostolat de Mgr François-Xavier Vogt », *Au Cameroun spiritain* 62 : 4-6 (février 1947), pp. 17-22.

Chemain, Arlette, « Congrès de la Société française de la littérature générale et comparée, Limoges, 23-27 mai 1977 », *Recherche, pédagogie et culture* 33 (janvier-février 1978), pp. 42-44.

– « Révolte ou provocation : C. Beyala », *Notre Librairie* 99 (octobre-décembre 1989), pp. 162-163.

Clark, Richard E., « Contrasting views of « Black African » Literature », *Review of National Literatures : Black Africa* 2 : 2 (fall 1971), pp. 245-253.

Damman, Ernst, « The Influence of Religion on the African Languages », *Religion and Philosophy : 1st International Congress of Africanists*, Accra, London, Longmans, 1962, pp. 113-123.

Dathorne, O. R., « African Folktales as Literature : Animals, Humans, and Gods », *The Conch* 2 : 2 (September 1970), pp. 90-101.

Davies, Carol Boyce, « Feminist Consciousness and African Literary Criticism », *Ngambika*, Trenton, N. J., Africa World Press, 1986, pp. 1-23.

– « Private Selves and Public Spaces : Autobiography and the African Woman Writer », *CLA Journal* XXXIV : 3 (march 1991), pp. 267-289.

De Pedrals, D. P., « Langues, coutumes et religions », *Cameroun-Togo*, Paris, Éditions de l'Union Française, 1951, pp. 85-91.

Derive, Jean, « La Pluralité des versions et l'analyse des œuvres du genre narratif oral », *Langages et cultures africaines*, Paris, Maspero, 1977, pp. 265-302.

Diop, David, « Mission terminée de Mongo Beti », *Présence Africaine* 16 (octobre-novembre 1957), pp. 186-187.

Dolezel, Lubomir, « Truth and authenticity in Narrative », *Poetics Today* 1 : 3 1979-1980), pp. 7-25.

Domowitz, Susan, « Encounters with oral tradition in the Cameroonian Novel », Paper presented at the African Literature Association meeting, Gainesville, Fla. (april 9-12, 1980).

Dooh Bunya, Lydie, « Avez-vous dit barbarie ? », *Femme en cause : Mutilations sexuelles des fillettes africaines en France aujourd'hui*, Anne Raulin, ed., Paris, Centre Fédéral FEN, 1987, pp. 95-98.

– « Au nom des femmes africaines », *Femme en cause...*, Anne Raulin, ed., Paris, Centre Fédéral FEN, 1987, pp. 141-144.

Dozon, Jean-Pierre, « Les mouvements politico-religieux », *La Construction du Monde*, Paris, Maspero, 1974, pp. 81-90.

Dundes, Alan, « The Study of Folklore in Literature and Culture : Identity and Interpretation », *Journal of American Folklore* 78 : 308 (april-june 1965), pp. 92-96.

Ekogamve, Elie, « La Littérature orale des Fang », *African Arts* 2 (1969), pp. 14-19.

Emenyonu, E. N., « African Literature Revisited : A Search for African Critical Standards », *Revue de Littérature Comparée* 3-4 (juillet-décembre 1974), pp. 387-397.

Eno Belinga, Martin S., « Introduction à l'étude des chantefables », *Abbia* 17-18 (septembre 1967), pp. 5-34.

Etherington, Norman, « Social Theory and the Study of Christian Missions in Africa », *Africa* 47 : 1 (1977), pp. 31-40.

Estivals, Robert, « Création, consommation et production intellectuelles », *Le Littéraire et le social*, Robert Escarpit, ed., Paris, Flammarion, 1970, pp. 165-204.

Faye, Jean-Pierre et al., « Enfer, purgatoire, paradis. Le travail de la narration : Esquisses orales », *Collectif change : La narration nouvelle* 34-35 (mars 1978), pp. 9-17.

Fedry, Jacques, « L'Afrique entre l'écriture et l'oralité », *Herméneutique de la littérature orale. Colloque de Yaoundé, 2-4 septembre 1975*, Douala, Collège Libermann, 1976, pp. 93-110.

Foley, Barbara, « History, Fiction and the Ground Between : The Uses of the Documentary Mode in Black Literature », *PMLA* 95 : 3 (may 1980), pp. 389-403.

Foucault, Michel, « L'Ordre du discours, leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970 », Paris, Éditions Gallimard, 1971.

Fouda, Basile Juléat, « De la négrité : Le chrétien camerounais : Authentique ou faussaire ? », Yaoundé, chez l'auteur (mai 1975).

Gérard, Albert, « La Francophonie dans les lettres africaines », *Revue de littérature comparée* 3-4 (1974), pp. 370-386.

– « Le Missionnaire dans le roman africain », *Revue générale belge* 99 (août 1964), pp. 48-59.

– « Preservation of Tradition in African Creative Writing », *Research in African Literature* 1 (1970), pp. 35-39.

Gorog-Karady, Véronika, « L'Arbre justicier », *Le Thème de l'arbre dans les contes africains* III, Paris, SELAF, pp. 12-58.

Gilbert, Sandra et Gubar, Susan, « Tradition and the Female Talent », Nancy, K. Miller, ed., *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press, 1986, pp. 183-207.

Greene, Robert, « Clichés, Moral Censure and Heroism in Flaubert's Madame Bovary », *Symposium* (winter 1978), pp. 287-302.

Guespin, L., « Types de discours, ou fonctionnements discursifs », *Langages* 41 mars 1976), pp. 3-12.

Harrow, Kenneth, « A Formal Approach to African Literature », *Research in African Literatures* 21 : 1 (spring 1990), pp. 79-90.

Hebga, Meinrad, « Liminaire : Un malaise grave », *Personnalité africaine et catholicisme*, Paris, *Présence Africaine*, 1963, pp. 7-16.

Henderson, Joseph, « Ancient Myths and Modern Man », *Man and His Symbols*, Carl Jung, ed., New York, Doubleday & Co., 1964, pp. 25-30.

Hendricksen, Bruce, « The Construction of the Narrator in *The Nigger of the Narcissus* », *PMLA* 103 : 5 (octobre 1988), pp. 783-795.

Holas, B., « Notes sur l'apparition du vide spirituel en Côte d'Ivoire et sur ses conséquences », *Revue de psychologie des peuples* 9 : 2 (2e trim. 1954), pp. 398-404.

Homans, Peter, « Psychology and Hermeneutics : An Exploration of Basic Issues and Resources », *The Journal of Religion* 55 : 3 (july 1975), pp. 327-347.

Horner, George, « A Bulu Folktale : Content and Analysis », *The Anthropologist Looks at Myth*, Melville Jacobs, et al., Austin, University of Texas Press, 1966, pp. 145-156.

– « A Structural Analysis of Bulu Folktales », *The Conch* 2 : 2 (sept. 1970), pp. 18-28).

Hurbon, Laënnec, « Dialectique de la vie et de la mort autour de l'arbre dans les contes haïtiens », *Le Thème de l'Arbre dans les contes africains*, Paris, SELAF 6, 1969, pp. 71-92.

– « Les Religions ont-elles un avenir en Afrique ? », *La Reconnaissance des différences, chemin de la solidarité : Rencontre de Brazzaville*, 21- 26 février 1972, Paris, *Présence Africaine*, 1973, pp. 183-205.

– « Théologie missionnaire et révolution culturelle dans le tiers monde », *Lettre* 148 (décembre 1970), pp. 22-26.

Iyasere, Solomon D., « Oral Literature in the Criticism of African Literature », *The Journal of Modern African Studies* 13 : 1 (march 1975), pp. 107-119.

– « The Place of Oral Tradition in the Criticism of African Literature », *Books Abroad* 49 : 1 (winter 1975) pp. 50-56.

Jaccard, Anny-Claire, « Littérature féminine des textes novateurs »,

Notre Librairie 99 (octobre-décembre 1989), pp. 155-161.

Jauss, Hans Robert, « The Alterity and Modernity of the Medieval Literature », *New Literary History* 10 : 2 (1979), pp. 181-230.

Johnson, J. W. « Yes Virginia, There is an Epic in Africa », *Research in African Literature* 11 : 3 (fall 1980), pp. 308-326.

Kalla Kale, John & Omer Weyi Yembe, « Educational Reforms in Cameroon : The case of IPAR », Ndiva Kofele-Kale, ed., *An African Experiment in Nation Building : The Bilingual Cameroon Republic Since Reunification*, Boulder, Colo, Westview Press, 1980.

Kane, Mohammadou, « Formes traditionnelles du roman africain », *Revue de littérature comparée* 3-4 (juillet-décembre 1974), pp. 536-568.

Kesteloot, Lyliane, « Problèmes de critique littéraire en Afrique », *Abbia* 8 (février-mars 1965), pp. 13-28.

Kneeling Wittmer, Marceline, « Bamun Village Masks », *African Arts* 12 : 4 (august 1979), pp. 5843.

Knipp, Thomas, « Poets and Politics : Speculation on Political Roles and Attitudes in West African Poetry », *African Studies Review* 18 : 1 (avril 1975), pp. 39-49.

Kom, Ambroise, « La Langue française en Afrique noire post-coloniale », *Peuples noirs, peuples africains* n° 12 (novembre-décembre 1979), pp. 47-59.

Kosso, Enobo, « Le nom et la personne dans l'épopée », *Abbia* 22, pp. 57-63.

Kotchy, Barthélemy, « Retour aux sources dans la littérature négro-africaine », *Présence africaine* 76 (1970), pp. 143-165.

Krug, A.N., « Bulu Tales », *American Journal of Folklore* 62 : 246 (octobre- décembre 1949), pp 348-374.

Laleye, Issiaka-Prosper, « L'Œuvre d'art : dialectique de l'incarnation », *Le Critique africain et son peuple*, colloque du 16-20 avril 1973, Paris, Présence Africaine, 1977, pp. 23-26.

Laverdière, Lucien, « L'Image du missionnaire dans la tradition orale », Paris, chez l'auteur, 1977.

Lindfors, Bernth, « Approaches to Folklore in African Literature », *The Conch* 2 : 2 (septembre 1970), pp. 102-113.

Leenhardt, Jacques, « Sémantique et sociologie de la littérature », *Sociologie de la littérature, extraits de la Revue de l'Institut de Sociologie* 10 : 3 (1969), Bruxelles, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles (1970), pp. 99-111.

Lintvelt, Jaap, « Modèle discursif du récit encadré », *Poétique* 35 (septembre 1978), pp. 352-366.

Lumwamu, F., « Le Sens de la tradition », *Recherche, pédagogie et culture* 29-30 (mai-août 1977), pp. 3-5.

Mallart-Guimera, Luis, « L'Arbre oven », *Le Thème de l'arbre dans les contes africains*, Paris, SELAF 16, 1969, pp. 59-71.

Matanda, S., « L'église catholique et le vent du changement », *La Voix du Kamerun* 36 (mai-juin 1983), p. 27.

Maugière, Bénédicte, « Critique littéraire féministe et écriture des femmes au Québec (1970-1980) », *French Review* 63 : 4 (march 1990), pp. 632-641.

Mbiti, John S., « La Contribution protestante à l'expression de la personnalité africaine », *Colloque sur les religions, Abidjan 5-12 avril 1961*, Paris, Présence Africaine, 1962, pp. 140-150.

Memmi, Albert, « Problèmes de la sociologie de la littérature », *Traité de sociologie*, G. Gurvitch, ed., t. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, pp. 299-314.

Mercier, Robert, « La littérature négro-africaine et son public », *Revue de Littérature comparée* 34 (juillet-décembre 1974), pp. 398-408.

Mohanty, Chandra Talpade, « Under Western Eyes : Feminist Scholarship and Colonial Discourses », *Boundary* 212, n° 3 (spring-fall 1984), pp. 333-358. Moore, Gérald, « Ferdinand Oyono et la tragi-comédie coloniale », *Présence Africaine* 46 (1963), pp. 220-234.

Moukoko, Gobina Henri, « La Cruauté de la ville et le destin du héros dans *Ville cruelle* », *Mélanges africains*, Thomas Melone, ed., Yaoundé, Éditions Pédagogiques, Afrique Contact, 1973, pp. 111-128.

Mouralis, Bernard, « Mongo Beti et la modernité », Eileen Julien,

Mildred Mortimer et Curtis Schade eds., *African Literature in its Social and Political Dimensions*, Washington, Three Continents Press, 1986.

Moumié, Félix, « Religion ou colonialisme ? Réponse au communiqué des évêques réunis à Nkongsamba basé sur un discours prononcé le 17 avril 1955 », Douala, Bureau du comité directeur, Union des Populations du Cameroun, Section Camerounaise du Rassemblement Démocratique Africain, *CAMP Cameroon Political Ephemera 1952-1961*, microfilm 387, reel 1.

Mveng, Engelbert, « De la sous-mission à la succession », *Civilisations noires et église catholique*, Paris, Dakar/Abidjan, Présence Africaine/NEA, 1978, pp. 270-285.

– « Initiation ordinaire et initiation charismatique », *Anthropos* 2 (mars 1974), pp. 16-25.

– « Structures fondamentales de la prière négro-africaine », *Personnalité africaine et catholicisme*, Paris, Présence Africaine, 1963, pp. 153-200.

Ndachi Tagne, David, « Werewere Liking », *Notre Librairie* 99 (octobre-décembre 1989), pp. 194-196.

Ngal, M. A. M., « Literary Creation in Oral Civilisation », *New Literary History* 8 (spring 1977), pp. 335-344.

Nguijol-Nguijol, Pierre, « Autour de l'épopée orale », *Herméneutique de la littérature orale, Colloque de Yaoundé, 2-5 septembre 1975*, Douala, Collège Libermann (1976), pp. 68-77.

– « La Critique littéraire dans la littérature traditionnelle orale », *Le critique africain et son peuple*, Colloque du 16-20 avril 1973, Paris, Présence Africaine, 1977, pp. 95-104.

Ngandé, Charles, « Quand la paix reviendra », *Abbia* 5 (mars 1964), p. 177. Ngoa, Henri, « De la divination », *Anthropos* 3 (février 1975), pp. 29-34.

– « Le langage amoureux chez les ewondo », *Publications de l'École Normale Supérieure* 1 (mai 1972), pp. 107-127.

– « Le Rite Sô : Essai de synthèse ethnographique », *Abbia* 29-30 (1975), pp. 129-162.

– « Les Rites féminins chez les Beti; Région du Centre-Sud au Cameroun », *La Civilisation de la femme dans la tradition africaine*, Paris, Présence Africaine, 1975, pp. 242-255.

– « Qu'est-ce que l'evu ? », *Anthropos* 2 (mars 1974), pp. 25-29.

Niat, Julienne, « Le Labour », *Poètes et écrivains camerounais*, Lilyan

Lagneau- Kesteloot, ed., Yaoundé, Ministère de l'Éducation Nationale, 1962.

Nkashama Ngandu, Pius, « Le roman africain moderne : itinéraire vers la folie », *Présence Francophone* 15 (automne 1977), pp. 77-92.

Nkosi, Lewis, « The African Critic as Creator of Values », *Le Critique africain et son peuple*, Colloque du 16-20 avril 1973, Paris, Présence Africaine, 1977, pp. 38-44.

Nnolim, Charles E., « Jungian Archetypes and the Main Characters in Oyono's *Une Vie de boy* », *African Literature Today* 7, New York, Africana Publishing Co., 1975, pp. 117-123.

Noah, Joudain-Innocent, « De la littérature orale négro-africaine et ses chances de survie », *Études littéraires* 7 : 3 (décembre 1974), pp. 349-367.

– « Les Contes beti du Sud-Cameroun : le cycle de Kaiser », *Mélanges africains*, Thomas Melone, ed., Yaoundé, Éditions Pédagogiques, Afrique Contact, 1973, pp. 189-207.

Noss, Philip, « Creation and the Gbaya Taie », *Artist and Audience*, Richard O. Priebe and Thomas A. Hale, eds., Washington, D. C., Three Contients Press, 1979, pp. 3-30.

Nwatsok, Betsen A., « Qu'est-ce qu'un écrivain ? », *Cameroon Tribune* 870 (dimanche, lundi 16 avril 1977), p. 3.

Nyom, Barthélemy, « La mort des initiés », *Anthropos* 2 (mars 1974), pp. 52- 56.

Obama, Jean-Baptiste, « Où se rencontrent tous les morts ? », *Anthropos* 2 (mars 1974), pp. 57-62.

Obenga, Théophile, « Temps continuité et sens de l'histoire africaine », *La Reconnaissance des différents chemins de la solidarité : Rencontre à Brazzaville les 21-26 février 1972*, Paris, Présence Africaine, 1973, pp. 52- 166.

Obierchina, E. N., « Transition from Oral to Literary Tradition », *Présence Africaine* 63 (1967), pp. 140-161.

Ong, Walter, « Text as Interpretation : Mark and After », John Miles Foley, ed., *Oral Tradition in Literature*, Columbia, University of Missouri Press, 1986, pp. 147-169.

Ongom, Louis-Marie, « Eros bamiléké », *Abbia* 39 (1979), pp. 3-20.
– « Mythe et littérature en Afrique », *Mélanges africains*, Thomas Melone, ed., Yaoundé, Éditions Pédagogiques, Afrique Contact, 1973, pp. 163-172.
– « Poèmes de femmes bamiléké », *Femmes du Cameroun*, Jean-Claude Barbier, ed., Paris, Karthala, 1985.

Pageard, Robert, « Individu et société : la vie traditionnelle dans la littérature de l'Afrique noire d'expression française », *Revue de littérature comparée* 3-4 (juillet-décembre 1974), pp. 420-454.

Paulme, Denise, « Morphologie du conte africain », *Cahiers d'études africaines à Langue française* 6 (1970), 35-47.

Platiel, Suzanne, « L'Univers végétal dans les contes damo », *Le Thème de l'arbre dans les contes*, Paris, SELAF, 1974, pp. 39-63.

Poirier, Jean, « Dépendance et aliénation : de la situation coloniale à la situation condominale », *Cahier international de sociologie* 10 (1966), pp. 73-81.

Popova, Assia, « L'Arbre et le mariage », *Le Thème de l'arbre dans les contes africains*, Paris, SELAF, 1970, pp. 64-115.

Prince, Gérauld, « Le discours attributif et le récit », *Poétique* 35 (septembre 1978), pp. 305-313.

Rasmussen, David, « Herméneutique structurale et philosophie », *Cahiers de l'Herne* 33 (1978), pp. 97-104.

Retel-Laurentin, Anne, « Structure and Symbolism », *The Conch* 2 : 2 (September 1970), pp. 29-53.

Ricoeur, Paul, « Philosophy and Religious Language », *The Journal of Religion* 54 : 1 (january 1974), pp. 71-85.
– « Civilisation and National Cultures », *History and Truth*, Evanston, Northwestern University Press, pp. 271-284.

Riesz, Janos, « Mariama Bâ's *Une si longue lettre* », *Research in African Literatures* 22 : 1 (spring 1991), pp. 27-42.

Scheub, Harold, « Body Image in Oral Narrative », *New Literary History* 8 (spring 1977), p. 345.

Schipper-de Leew, Mineke, « Perspective narrative et récit africain à la

première personne », *African Perspectives* 1 (1977), pp. 113-133.

– « Mother Africa on a Pedestal : The Male Heritage in African Literature and Criticism », *Women in African Literature Today*, Trenton, N. J., Africa World Press, 1987.

– « Who Am (I ?) : Fact and Fiction in African First-Person Narrative », *Research in African Literatures* (spring 1985), pp. 53-79.

Sellin, Eric, « The Unknown Voice of Yambo Ouologuem », *Yale French Studies* 53 (1976), pp. 137-162.

Senghor, Léopold S., « Postface : Des prêtres noirs s'interrogent et suggèrent », *Personnalité africaine et catholicisme*, Paris, Maspero, 1977.

– « Introduction : Recherches en littérature orale africaine », *Cahiers d'études africaines* 45 : 12 (1972), pp. 5-11.

Seydou, Christiane, « Comment définir le genre épique ? Un exemple : L'épopée africaine », Veronika Gorog Karady, ed., *Genres, Forms, Meanings : Essays in African Oral Literature*, Oxford, Eng., Jaso, 1982, pp. 84- 98.

Siroto, Leon, « Njom, the Magical Bridge of the Beti, and Bulu of South Cameroon », *African Arts* 1 : 2 (janvier 1977), pp. 38-51.

Smith, Pierre, « Des genres et des hommes », *Poétique* 19 (1974), pp. 294-312.

Soyinka, Wole, « Neo-Tarzanism : The Poetics of Pseudo-Traditionalism », *Transition* 48 : 9 (avril-juin 1975), pp. 38-44.

Stierle, Karlheinz, « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique* 32 (novembre 1977), pp. 422-441.

Stratton, Florence, « In the Shallow Grave : Archetypes of Female Experience in African Fiction », *Research in African Literatures* 19 : 2 (summer 1998), pp. 143-169.

– « Periodic Embodiments' : a Ubiquitous Trope in African Men's Writing », *Research in African Literatures* 21 : 1 (spring 1990), pp. 111-131.

Studstill, John D., « L'arbre ancestral », *Le Thème de l'arbre dans les contes africains*, Paris, SELAF, 1970.

Tillich, Paul, « The Religious Symbol », *Symbolism in Religion and Literature*, New York, George Brazillier, 1960, pp. 75-98.

Titi Nwel, Pierre, « Le Statut social de la femme dans les mythes basa d'origine », Jean-Claude Barbier, *Femmes du Cameroun*, Paris, Karthala, 1985.

Todorov, Tzvetan, « Les Catégories du récit littéraire », *Communications* 8 (1966), pp. 125-151.

– « La Lecture comme construction », *Poétique* 24 (1975), pp. 417-425.

Towo-Atangana, Gaspard, « Le Mvet : genre majeur de la littérature orale des populations pahouines », *Abbia* 9-10 (juillet-août 1965), pp. 163-179.

Tremaine, Louis, « Literary Sociology and the African Novel », *Research in African Literature* 9 : 1 (spring 1978), pp. 31-45.

Tsala, Théodore, « L'Abbé Tobie Atangana », *Spiritus* 8 (septembre-octobre 1961), pp. 261-267.

– « L'Abbé Tobie Atangana », *Spiritus* 5 (septembre-octobre 1961), pp. 5-10.

– « Les Croyances beti à la lumière de la sémantique et des proverbes », Yaoundé, chez l'auteur, 1977.

– « Mœurs et coutumes des Ewondo », *Études camerounaises* 56 (1958). pp. 8-112.

Welbourn, F.B., « A Note on Types of Religious Society », *Christianity in Tropical Africa*, C. G. Baeta, ed., London, Oxford University Press, 1968, pp. 131-138.

Wilder, Amos, « The Cross : Social Trauma or Redemption ? », *Symbolism in Religion and Literature*, New York, George Brazillier, 1960, pp. 108-112.

Wilson, Suzanne, « Autobiographie : vers une théorie de l'écriture féminine », *French Review* 63 : 4 (march 1990), pp. 617-622.

Winnett, Susan, « Coming Unstrung : Women, Men, Narrative and Principles of Pleasure », *PMLA* 105 : 3 (may 1990), pp. 505-518.

Zadi Zaourou, Bernard, « Expérience africaine de la parole : Problèmes théoriques de l'application de la linguistique à la littérature », *Canadian Journal of African Studies* 9 : 3 (1975), pp. 449-478.